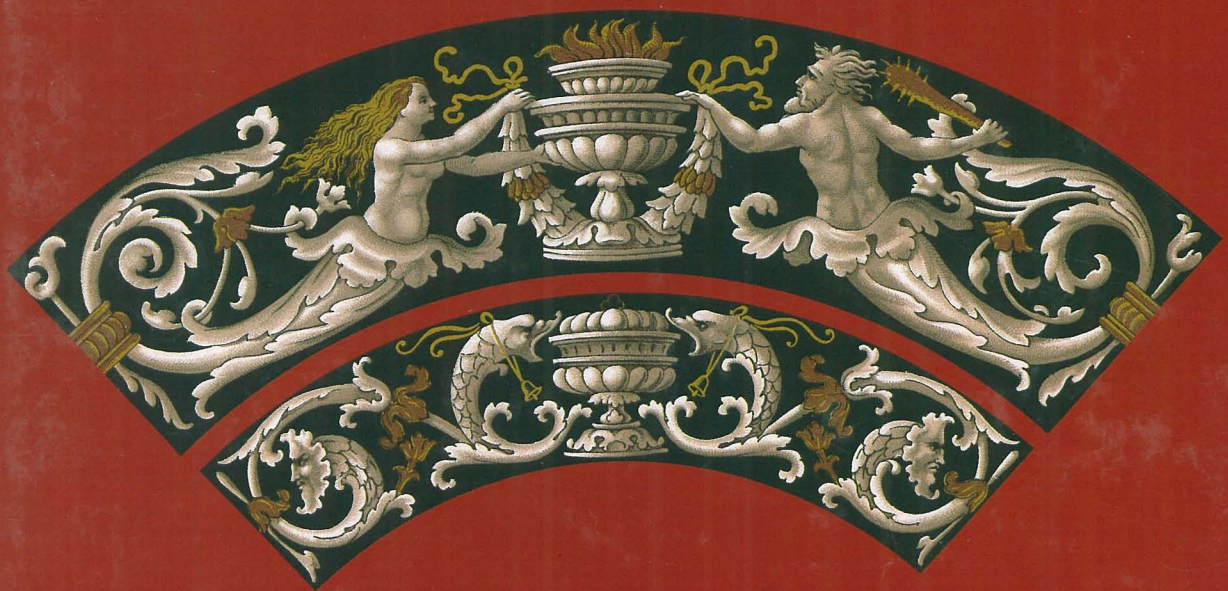
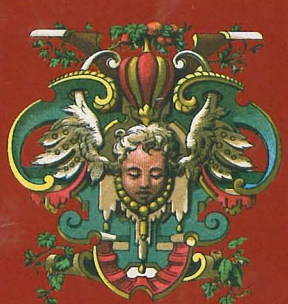


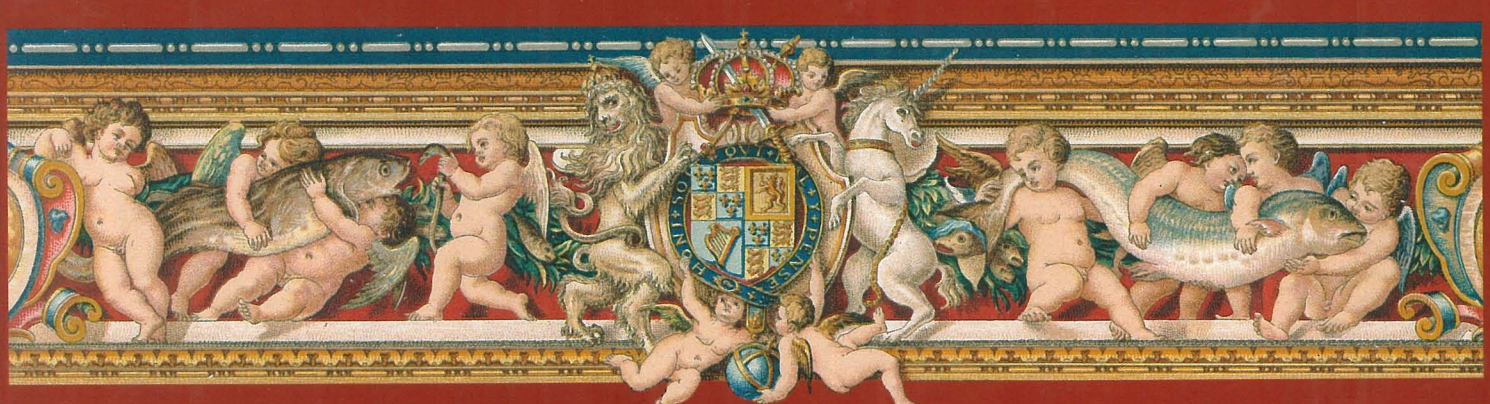
ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН И СТИЛЕЙ



Том II





АРТ – РОДНИК

ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН
И СТИЛЕЙ

Том II

745/749
068

ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН И СТИЛЕЙ

В ДВУХ ТОМАХ

Том II

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО, РЕНЕССАНС,
XVII – XIX ВЕКА



Москва
АРТ-РОДНИК
2004

scan: The Stainless Steel Cat

УДК 73/76
ББК 85.12
Р 24

Подготовлено по изданию
«L'ORNEMENT POLYCHROME» (Paris, 1888)
под редакцией Огюста Расинэ
с пояснительными примечаниями и общим введением.
Тома I и II включают 220 цветных орнаментальных таблиц,
с применением золота и серебра, содержащих
около 4000 сюжетов всех стилей.

Б.Б. Павлов
перевод с французского

Т.И. Хлебнова
главный редактор

В.Ф. Иваницкий
редактор

А.А. Кузнецов
дизайн

Н.Г. Дреничева
художественно-технический
редактор

Ю.П. Баклакова
Л.И. Гордеева
корректоры

© Издательство «АРТ-РОДНИК», 2004
© Кузнецов А.А., дизайн, 2004

ISBN 5-88896-124-8

Отпечатано в Словакии

Список таблиц

101 Средние века. Поливные изразцы. XIII – XIV века
102 Средние века. Книжный декор
103 Средневековое искусство. Непрерывные монохромные орнаменты или их имитации, XII – XV века
104 Средневековое искусство. Эмалевые узоры по мотивам итальянского книжного декора
105 Средние века. Вышивка, аппликации. Мотивы фресок, XV век
106 Средние века. Стилизованные растительные мотивы и флероны. XV век
107 Средние века. Книжный декор. Цветочный орнамент и драгоценные камни, XV век
108 Средние века. Книжный декор. XV век
109 Средневековое искусство. Расписное золоченое дерево, XV век. Готические окна-«розы» и панели
110 Средневековое искусство. Расписное золоченое дерево, XV век. Фрагменты мебели. Висячие глухие арки, панели, «балюстрады»
111 Средневековое искусство. Деревянная резьба с росписью и позолотой, XV век. Декор мебели, декоративные панели
112 Средневековое искусство. Декор архитектонического характера. Резьба и роспись, XV – XVI века. Фигура человека в иератическом декоре
113 Ренессанс. Панели, фризы, бордюры
114 Древнерусское искусство. Златоделие, ювелирная работа. Медь, серебро, эмали и драгоценные камни. XVI век
115 Древнерусское искусство. Книжный декор, XVI век. Цветочная плетенка
116 Древнерусское искусство. Книжный декор, XIV век. Монохромные росписи
117 Древнерусское искусство. Декоративные мотивы, XII – XV века. Литургические книги, чеканка по металлу. Панель с монохромным декором
118 Древнерусское искусство. Гравированные и чеканные розетки и бордюры дискосов
119 Древнерусское искусство. Чеканка, книжный декор. Панели, бордюры, петли, декоративные узлы, флероны
120 Древнерусское искусство. Чеканка. Узлы, углы, бордюры, фоновые мотивы
121 Древнерусское искусство. Чеканка, бордюрные углы
122 Армянское искусство. Книжный декор
123 Средневековое искусство. Маргинальный книжный декор в стиле эмалевых драгоценных украшений, XV век
124 Ренессанс. Книжный декор
125 Ренессанс. Драгоценные изделия с эмалью, XV – XVI века
126 Ренессанс. Ювелирные украшения с эмалью, XV – XVI века
127 Ренессанс. Книжный декор, XV век. Флорентийская школа
128 Ренессанс. Книжный декор, XV век. Флорентийская школа
129 Ренессанс. Расписной декор в Италии начала XVI века. Флорентийская школа
130 Ренессанс. Маргинальный декор рукописей XV – XVI веков. Изолированные цветочные формы, символические мотивы
131 Ренессанс. Декор гобеленов восточного типа. Италия, XV век
132 Ренессанс. Архитектонические обрамления. Драгоценные украшения с эмалью. Книжный декор, XV – XVI века
133 Ренессанс. Фрески и арабески Рафаэля. Залы Ватикана, XVI век
134 XVI век. Гротески. Декоративные росписи в Ватикане
135 Ренессанс. Гравированные изделия из слоновой кости
136 Ренессанс. Архитектура как орнамент. Человеческая фигура в традиционном обрамлении. Росписи и миниатюры, XV – XVI века
137 Ренессанс. Книжная миниатюра. XV век
138 Ренессанс. Книжная миниатюра, настенная живопись
139 Ренессанс. Книжный декор, XVI – XVII века
140 Ренессанс. Книжный декор, XV – XVI века. Мотивы ювелирных украшений
141 Ренессанс. Книжный декор, XV – XVI века
142 Ренессанс. Витражи с архитектоническим декором
143 Ренессанс. Скульптурный декор, витражи

144 **Ренессанс.** Французские школы скульптуры, гобеленов и витражей
145 **Ренессанс.** Майолика, живопись на стекле. Италия, XV – XVI века. Франция, XVI век
146 **XVI век.** Настенные и напольные поливные изразцы
147 **XVI век.** Книжный декор
148 **XVI век.** Картуши
149 **Ренессанс.** Декоративные росписи в галерее Франциска I. Дворец Фонтенбло
150 **Ренессанс.** Резные, живописные и тканые картуши XVI – XVII веков
151 **XVII век.** Декоративные росписи. Дворец Фонтенбло
152 **Ренессанс.** Лиможские эмали. Гризайль
153 **Ренессанс.** Гризайли лиможских эмалей. Живописные эмали. Вышивка и росписи
154 **Ренессанс.** Лиможские эмали и итальянская майолика
155 **Ренессанс.** Поливные изразцы
156 **Ренессанс.** Книжный декор
157 **XVI век.** Декор оружия. Сталь с эмалью, чернь с эмалью, чеканка
158 **XVI – XVII века.** Золотые и серебряные изделия с эмалью, ювелирные украшения
159 **XVI век.** Декоративные растительные мотивы фламандских гобеленов
160 **XVI – XVII века.** Итальянский книжный декор
161 **XVI – XVII века.** Итальянский книжный декор
162 **Ренессанс.** Книжный декор. Деревянные картуши
163 **Ренессанс.** Книжный декор
164 **Ренессанс.** Резной золоченый плафон
165 **Ренессанс.** Декоративная живопись и деревянная резьба. Франция, XVI век
166 **Ренессанс.** Керамика с разноцветной глазурью
167 **Ренессанс.** Венецианские переплеты и маркетри
168 **XVI – XVII века.** Мозаичные мотивы на книжных переплетах
169 **XVI век.** Книжный декор, тиснение
170 **XVI век.** Декор как конструкция. Обрамления, картуши, флероны
171 **XVI век.** Гипюровая отделка. Декор занавесей и одежды
172 **XVI – XVII века.** Ювелирные украшения
173 **XVI век.** Фризы с картушами, непрерывные фризы
174 **XVI – XVII века.** Картуши
175 **XVI – XVII века.** Декоративные портьеры с аппликациями
176 **XVII век.** Живопись, ажурная работа, чеканка
177 **XVII век.** Цветная кожаная панель с бордюром. Стиль Людовика XIII
178 **XVII век.** Фрески, миниатюры, эмали и чернь
179 **XVII век.** Крупноформатный декор. Декоративные шпалеры
180 **XVII век.** Картуши
181 **XVII век.** Драпировки, вышивка, тиснение
182 **XVII век.** Декоративные панели. Бордюры шпалер
183 **XVI – XVII века.** Крупноформатный декор. Углы и бордюры шпалер
184 **XVII век.** Главная орнаментальная композиция. Резной и расписной декор пяты свода
185 **XVII век.** Крупноформатный декор. Ковры и шпалеры
186 **XVII век.** Мозаика и живопись
187 **XVII век.** Металлическая инкрустация. Дворцовая мебель
188 **XVII век.** Мебель с чеканными бронзовыми накладками и металлической инкрустацией. Дворцовая мебель
189 **XVII век.** Наборные орнаменты. Гравированные и чеканные мотивы
190 **XVII – XVIII века.** Инкрустация «буль»
191 **XVII век.** Декоративные фрески. Главная и боковая панели из Галереи Аполлона в Лувре
192 **XVII век.** Живописный плафон
193 **XVII век.** Декоративные росписи, книжные миниатюры
194 **XVII век.** Гобелены с бордюрами
195 **XVII век.** Шелковые ткани, переплеты
196 **XVII – XVIII века.** Керамика: французские фабрики
197 **XVII – XVIII века.** Кожаные изделия, тисненные золотом
198 **XVII – XVIII века.** Бордюры гобеленов
199 **XVIII век.** Декоративные росписи
200 **XVII – XVIII века.** Гобелены и книжный декор
201 **XVIII век.** Ковер в стиле Людовика XIV
202 **XVIII век.** Гобелены
203 **XVII – XVIII века.** Гобелены
204 **XVIII век.** Декоративные росписи
205 **XVIII век.** Гобелены, переплеты, панельная обшивка
206 **XVIII век.** Декоративное панно. Гобелены: бордюры и угловые секторы
207 **XVIII век.** Гобелен и угловые орнаменты бордюров

208 XVIII век. Декоративные панели, позолоченная деревянная резьба, профилированный декор, «трофеи»
209 XVIII век. Картуши
210 XVII – XVIII века. Ювелирные украшения
211 XVIII век. Панели, обивка мебели, драпировка, одежда. Вытканы по оригиналам
212 XVIII век. Декоративные гобелены, рельефное ткачество, орнамент меандра
213 XVIII век. Чеканка, эмаль, живопись
214 XVIII век. Гобелены
215 XVIII век. Росписи на фарфоре
216 XVIII век. Декоративные мотивы: «трофеи» и букеты
217 XVIII век. Живопись под стеклом. Эпоха Людовика XVI
218 XVIII век. Декоративные росписи
219 XIX век. Непрерывные растительные узоры, обои и ткани
220 XIX век. Орнаментика набивных тканей. Интегральное поле с цветочными мотивами

101 Средние века

Поливные изразцы, XIII–XIV века

Вплоть до XII века настил полов и облицовка стен роскошных дворцов осуществлялись посредством мозаики или квадратов цветного камня – яшмы, порфира, мрамора и пр., или каменных блоков, покрытых глазурью и украшенных росписью. Лишь в XIII веке широкое распространение получают поливные изразцы.

XII век.

1, 16, 17, 21, 25
Ланский собор;

2, 3, 7, 9, 10, 12–15, 24, 31–33
Руанский музей;

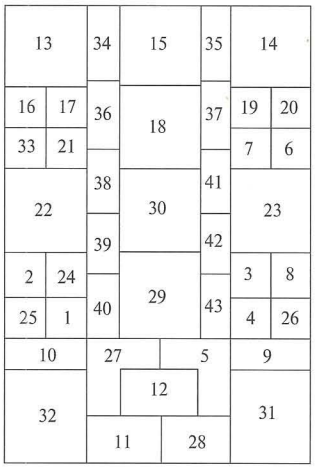
4
Аббатство Сен-Лу;

5, 22, 27
Собор в Сент-Омере;

8, 19, 29
Фонтене (деп. Кот-д'Ор);

11
Музей Клюни, Париж;

18
Ратуша в Реймсе;



20, 26
Труа;

23
Лувр, Париж;

28
Труа (Архив деп. Об);

30
Руанский Дворец правосудия.

XIII–XIV вв.

34–43
Рукописные книги
(Нац. библиотека, Париж).

Комбинации изразцов могут показаться крайне интересными художнику-орнаменталисту. Представлены наиболее распространенные образцы изразцового декора:

1–8
Отдельные изразцы с законченным сюжетом;

9–12
Бордюрные изразцы;

13–29
Изразцы, уложенные квадратами по четыре для создания законченного узора;

30
Шестиугольные изразцы, уложенные вокруг центрального квадрата по четыре для создания нового узора;

31
Три изразца, уложенные по девять для создания крупного законченного узора;

32
Четыре изразца, уложенные по шестнадцать для создания крупного узора;

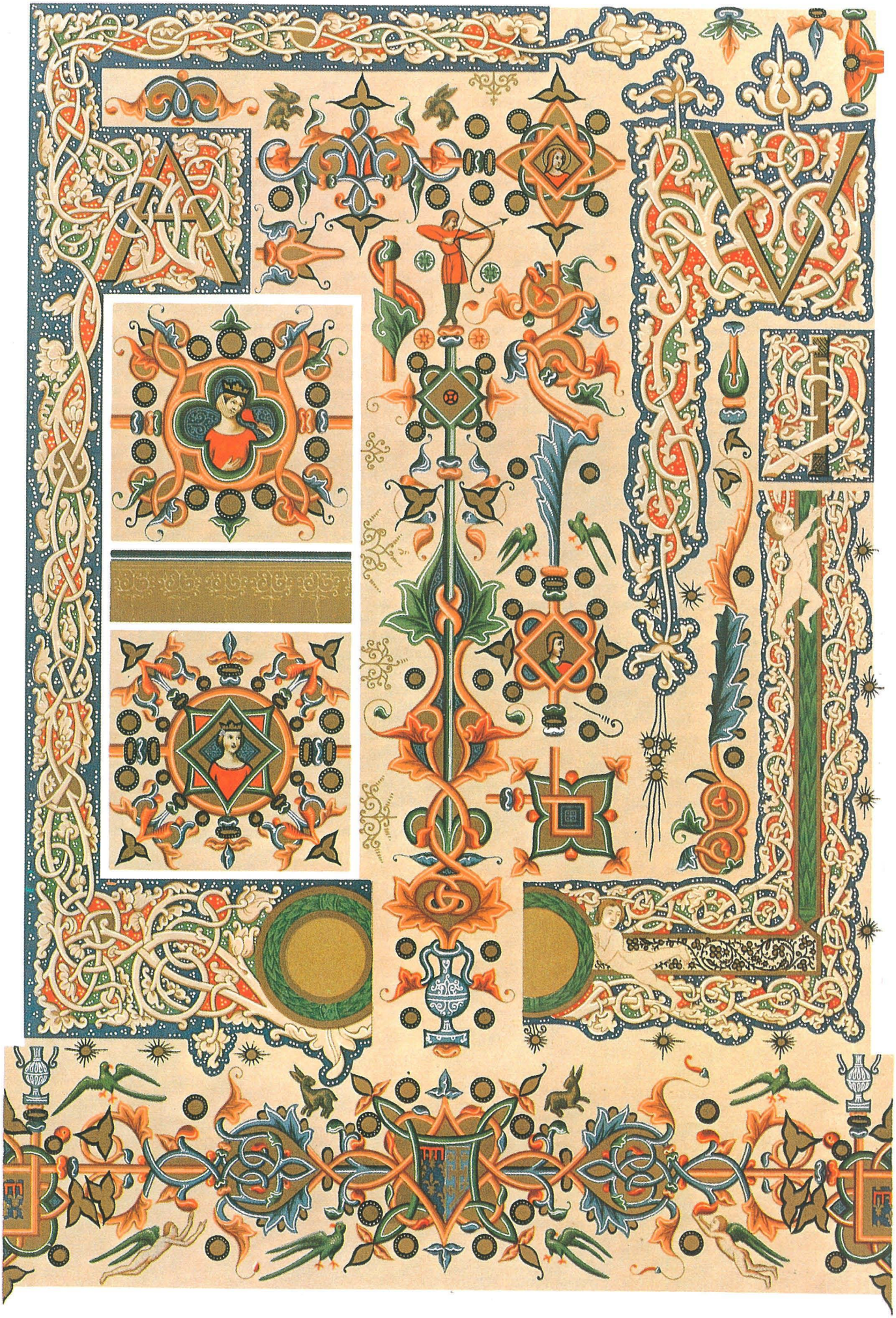
33–43
Типы регулярных узоров на отдельных изразцах.



102 Средние века

Книжный декор

Большая часть мотивов, заимствованных из итальянской рукописной книги XIV века с миниатюрами Симона Мемми, продолжает тему табл. 97, демонстрируя ту же свободную манеру, однако стилизованные растительные формы становятся многообразнее, и изображения людей, птиц и животных включаются чаще. Остальные мотивы, также итальянского происхождения, представляют стандартные для XV века маргинальные украшения и инициалы из книги «Жизнь 12 цезарей» Светония и «Истории императора Юстиниана».



Непрерывные монохромные орнаменты или их имитации, XII–XV века

4
Подобный тип орнамента украшает множество предметов периода Людовика IX. Имитация рельефного декора на кованых железных дверях собора Нотр-Дам в Париже просто поразительна.
В то время парижская школа черпала вдохновение на Востоке. Крестоносцы, пораженные роскошной растительной орнаментикой, культивировавшейся византийцами по греческим образцам, сделали ее вскоре очень популярной во Франции. Такие мастера, как Бискорнетт, автор декора на дверях Нотр-Дам, работали в этом жанре умело и уверенно;

1, 2
Поля Библии XIV века на латинском языке, украшенные традиционным растительным орнаментом. Замысловатое плетение и фантастические зооморфные фигуры сияют серебряной и красной красками;

6, 7
Образец одного из видов рукописного орнамента, распространенного во Франции во второй половине XII века, т. е. в конце периода французского романского стиля;

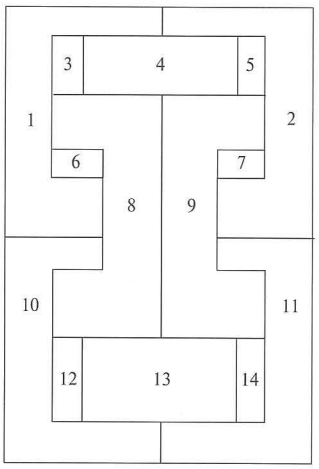
13
Регулярный узор растительных мотивов, выполненный в Италии (возможно, во Флоренции) ок. 1400 г.;

11
Обычный тип маргинального декора рукописей XIV и XV веков. Рукопись под названием *Manipulus florum* («Букет цветов»), из которой почерпнут представленный мотив, была иллюминована во Франции ок. 1420 г.;

3, 5, 12, 14
Растительные мотивы расписных фресок и лепнины в бывшем аббатстве и церкви Сент-Антуан-де-Вьенну (Изер), XV век;

10
Мотив из рукописи XV века включает безлистные растительные формы, образуя поистине гармоничный тип орнаментики;

8, 9
Великолепные мотивы листьев с использованием традиционной флоры характеризуют систему книжного декора, распространенную в Италии к концу XV века.





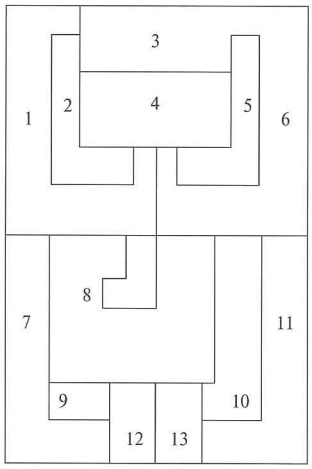
Эмалевые узоры по мотивам итальянского книжного декора

Благодаря эмалевым росписям X века мы получили возможность ознакомиться с разнообразными техническими процессами эмальерной техники, несмотря на то, что подлинные изделия, относящиеся к Средним векам, встречаются очень редко. К X веку золотых и серебряных дел мастера умели сочетать в одном изделии прозрачную или непрозрачную эмаль фона (выполненную по принципу выемчатой или перегородчатой эмали) с живописной эмалью, поверх которой наложен слой просвечивающей бесцветной эмали.

Мы хотим продемонстрировать здесь еще один способ производства эмали, предназначенный для украшения стекла, – и более того, эта техника традиционно приписывалась более раннему периоду.

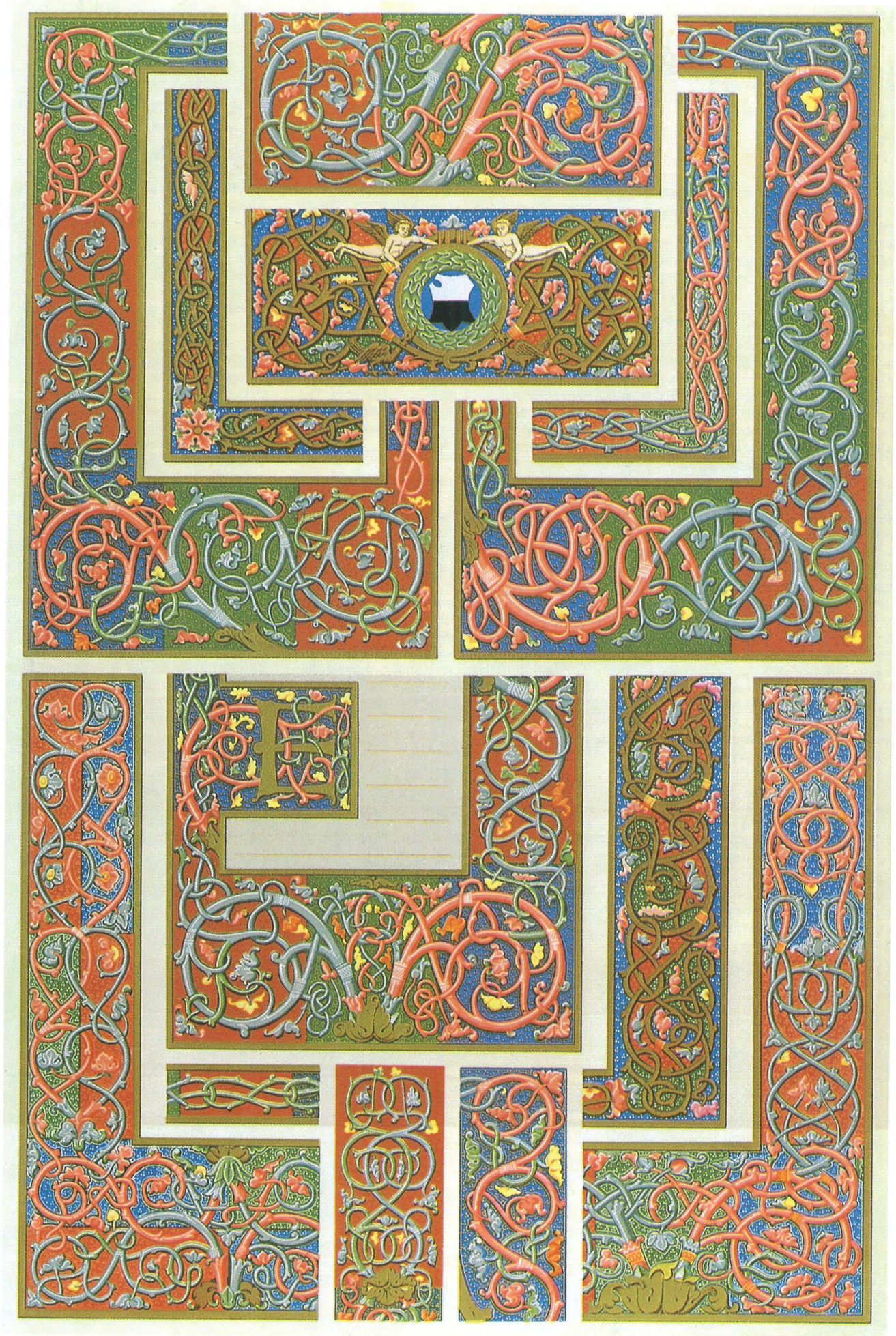
Процесс заключался в том, чтобы нанести на лист бесцветного хрусталя гравировку таким образом, чтобы дно каждого желобка было шире входного отверстия. Затем в выемку вкладывали листок сусального золота и слегка отгибали наружу, образуя что-то вроде коробочки, куда помещали стеклянную массу. После обжига при температуре более низкой, чем точка плавления хрусталя, предмет шлифовали до гладкости и приклеивали к его оборотной стороне кусочки пурпурной, зеленой или синей фольги.

Фольга давала цвет прозрачному стеклу, в то время как прозрачные эмалевые узоры отчетливо выступали на золотой матовой подложке.



1, 3, 5–9, 11–13
Маргинальный декор рукописного экземпляра «Малого Богородичного служебника» (из монастыря Св. Марии Магдалины в Сиене).
Рукопись датируется XV веком;

2, 4, 10
Мотивы заимствованы из «Книги братства Св. Екатерины» (Сиенская библиотека).
Медальон (4) включает герб Сиены.



105 Средние века

Вышивка, аппликации
Мотивы фресок, XV век

Двадцать два орнаментальных мотива украшают ткани и драпировки. Их кажущаяся простота проистекает из поразительно эффектного сочетания золота с одним, двумя или тремя локальными цветами: либо золотой узор сверкает на цветном фоне, либо цветной узор выразительно смотрится на золотом. Большая часть орнаментов заимствована из рукописей, находящихся в Национальной парижской библиотеке.

1–6
Рукописные книги
(Нац. библиотека, Париж);

7
Сен-Шапель в Бурбон-Ларшамбо
(округ Мулен);

8, 9
Церковные витражи (Мулен);

10
Рукописная книга
(Нац. библиотека, Париж);

11, 12
«Хроники Монстреле» *
(Нац. библиотека, Париж);

13
«Часослов Анны Бретонской»
(Лувр, Париж);

14–17
Рукописные книги
(Нац. библиотека, Париж);

18–19
«Золотая легенда»
(Нац. библиотека, Париж);

20, 21
Рукописная книга
(Нац. библиотека, Париж);

22
Шёнборнский часослов.

*
Монстреле (Monstrelet) – прево (судья) Камбре, автор «Хроник» (1400–1459).


AQE
SENIEV
1
3
6
2
4
5
7
8
9
10
11
12
13
15
17
19
21
14
16
18
20
22

Стилизованные растительные мотивы и флероны XV век

Образцы растительных мотивов, слишком многочисленные, чтобы перечислять их источники, происходят из рукописных книг XV века. Орнаментика, как правило, инспирировалась местной флорой, иногда простейшими ее формами, иногда произвольными сочетаниями стилизованных растений либо комбинациями растений с животными и даже с человеческими фигурами, как бы вырастающими из их листьев.

Художники-орнаменталисты Средневековья преуспели в создании подобных фантастических комбинаций, когда воображение бесконечно варьировало элементы композиции с той свободой изобретательности, которая характеризует этот жанр. Впрочем, из них можно выделить отдельные повторяющиеся формы, например разнообразные варианты листа падуба – мотив, широко распространенный в книжном декоре и в художественном литье.



107 Средние века

Книжный декор
Цветочный орнамент и драгоценные камни, XV век

Двадцать пять мотивов также почерпнуты из декора рукописных книг.

1, 2
Часослов
(Нац. библиотека, Париж).
Латинский текст датирован 1398 г.; миниатюры более позднего происхождения приписываются Израэлю фон Мекенену(?)

3, 4
«Золотая легенда»
(Нац. библиотека, Париж).
Миниатюры Жана Фуке;

5, 6
Рукописные книги
(Библиотека Арсенала, Париж);

7
Шёнборнский часослов;

8–25
Мотивы ювелирных украшений происходят от декора на полях экземпляра трудов Сенеки
(Нац. библиотека, Париж).

Хотя один или два воспроизведенных мотива выполнены в причудливой, прихотливой манере, столь милой сердцу средневекового иллюминатора, орнаментика выдержана в изящном, сдержанном стиле, легко поддающемся имитации в современном производстве. С этой точки зрения, следует особо отметить практическую ценность мотивов ювелирных украшений (8–25).



Книжный декор, XV век

Представленные мотивы следует рассматривать как совершенно оригинальные создания французского и фламандского искусства, возникшие до воцарения итальянского влияния, характеризующего собственно французский Ренессанс. Набор растительных элементов – стебель, листья и цветок – исполнены, с декоративной точки зрения, изящно, умно и элегантно.

1–10
Часослов маркиза де Польми
(Библиотека Арсенала, Париж);

11, 12
Рукописная книга;

13, 14
Часослов с миниатюрами
Израэля фон Мекенена
(Нац. библиотека, Париж);

15–18
Рукописные книги
(Библиотека Арсенала, Париж).

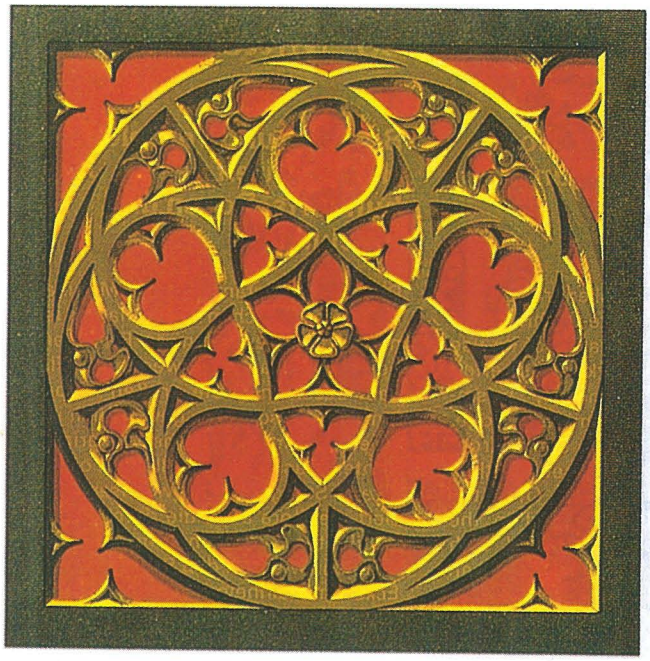


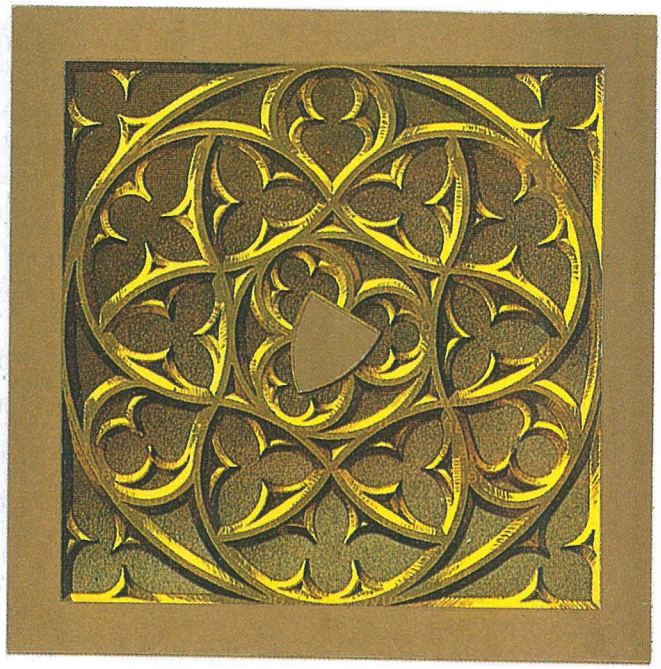
109 Средневековое искусство

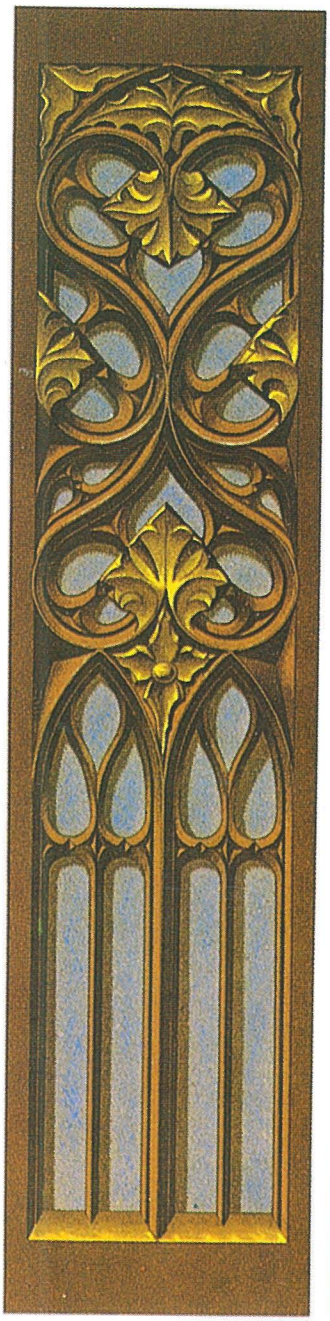
Расписное золоченое дерево, XV век
Готические окна-«розы» и панели

Украшения на мебели принадлежат позднеготическому стилю, известному как «пламенеющая готика» благодаря включению в декор завитков в виде пламени. Выразительные нервюры этого периода были обычно призматической формы, с тонким выпуклым краем. Иногда за этот край выбиваются цветочные элементы, которые словно ответвляются от основного стебля; иногда они заполняют промежутки ажурной решетки. Часто пространства в углах и между арками щедро украшены натуралистически трактованными растительными формами. Этот стиль также называется «цветущим». Законы, руководившие орнаменталистами того времени при исполнении крупных конструкций, управляли и той техникой, которая применялась для резьбы по дереву.

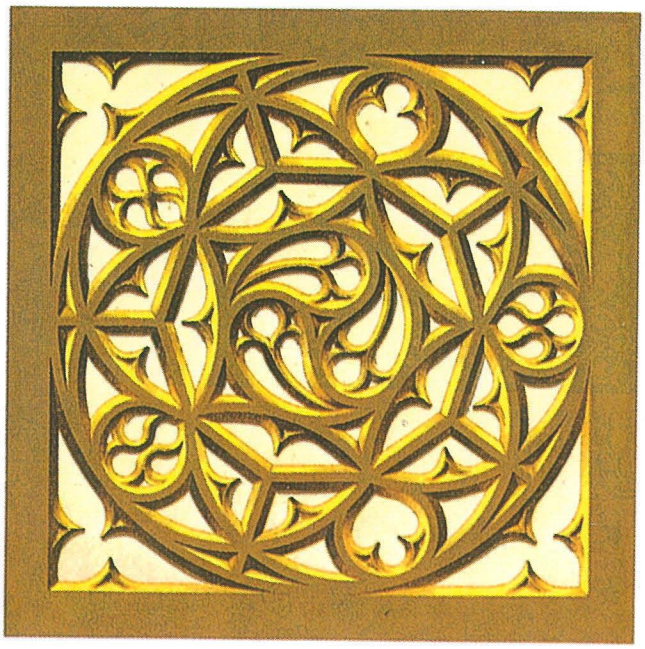
Обычным типом декора в период заключительной фазы готического стиля была глухая арка, представленная на таблице в двух вертикальных панелях. Их красочная гамма создает иллюзию подлинной ажурной работы. Готическое окно-«роза» также часто имитировалось в архитектуре. «Розы» XV века невозможно систематизировать из-за неслыханного многообразия сочетаний трилистников, четырехлистников, прямых и пунктирных линий и других декоративных элементов, составляющих сложные композиции.













Расписное золоченое дерево, XV век
Фрагменты мебели
Висячие глухие арки, панели, «балюстрады»

1
Панель, расчлененная наподобие современных окон. В центре – щит с геральдическими лилиями;

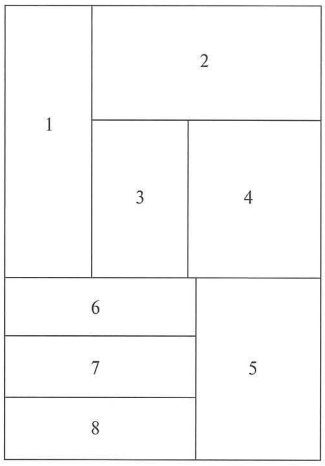
2
Двойная аркатура с подвесками. Имитация глухих арок была обычным типом декора на массивных поверхностях; в большинстве случаев глухие арки были сдвоенными;

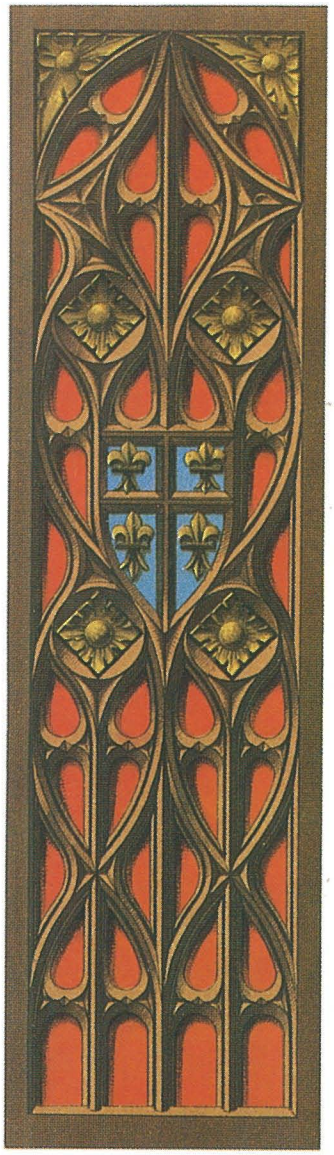
3
Панель, имитирующая окно, с большой декоративной аркой, разделенной на две части; в каждой – пара стрельчатых арок. Верхняя декоративная арка увенчана расширяющимся кверху шпилем, по обе стороны которого расположены фантастические животные с туловищем дракона и лошадиными головой и шеей;

4
Массивная панель, украшенная дубовой веткой с желудями. Преувеличенно крупный лист дает пример художественной манеры, в которой работали резчики по дереву того периода, преображая реальные предметы своей фантазией. Мотив дополнен изображением миниатюрного дракончика;

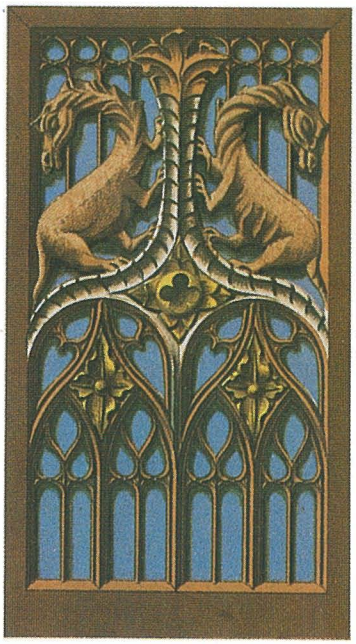
6–8
Бордюры того типа, который архитекторы называют «балюстрадами».
Мотивы 6 и 8 украшены прорезной работой и увенчаны гребнем. Лишь в заключительной фазе готического стиля вошло в обычай украшать церковные водосточные желоба подобными «балюстрадами». Представленные «балюстрады», датируемые XV веком, украшены обильным кружевным декором с использованием всевозможных линейных сочетаний. Мотив 7 – деревянная резьба с подцветкой для усиления иллюзии ажурной работы;

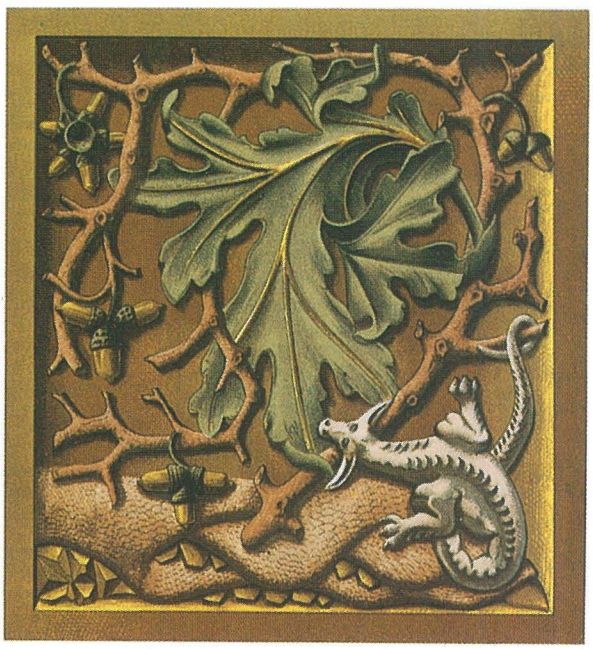
5
Непрерывный узор, выполненный по тому же принципу.

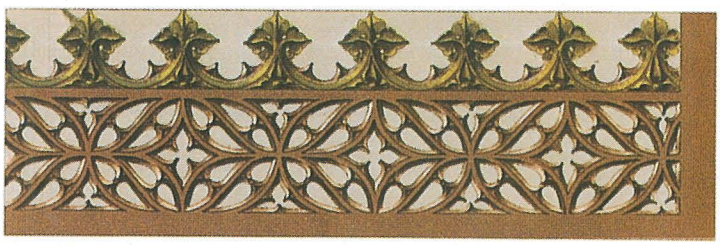




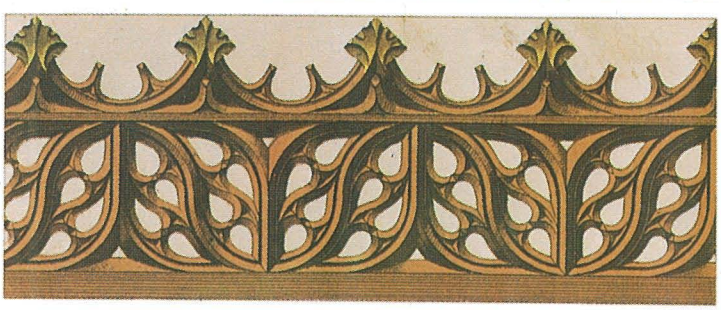


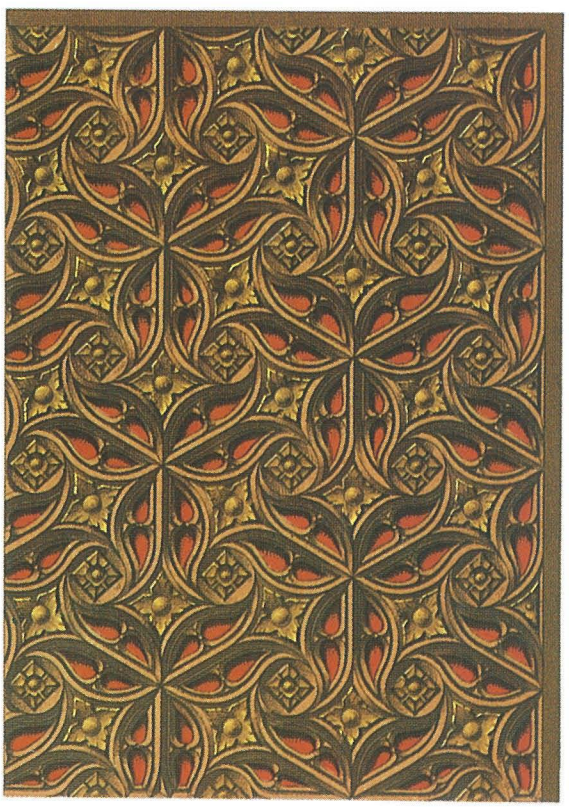












111 Средневековое искусство

Деревянная резьба с росписью и позолотой, XV век
Декор мебели, декоративные панели

Большая часть представленных мотивов схожа с орнаментикой розеток и балюстрад на табл. 109 и 110. При всем многообразии композиций художественный принцип остается прежним, достигая наибольшего эффекта в прорезной работе наверший мебели (внизу, в центре таблицы). К концу XV века навершия уже лишились зубчатых фризов (напоминавших бойницы средневековых крепостей), которые составляли характерный декор мебели XIII–XIV веков. Висячие арки венчаются ажурными наставными украшениями, хотя этот тип декора неизменно имитирует каменную резьбу. Мебельщики словно не понимают, что в их руках другой материал и перед ними другая цель. По сути, они все еще создают каменную резьбу на соборах.

Единственным и очень приятным исключением является пример в центре таблицы, вверху. Независимый ум и безусловный вкус резчика по дереву, сквозящие буквально в каждом элементе мотива, заслуживают самого пристального внимания. Имитация глухих полуциркульных арок созвучна самым характерным чертам позднеготического декора, и перед нами, казалось бы, подчеркнуто архитектоническая форма. Однако нельзя не отметить, что мастеру удалось высвободиться из тисков так называемой логики. В самом деле, что общего у художественной резьбы с законами, лишающими творчество индивидуальности? Безымянный резчик нашел великолепное декоративное решение этого вопроса.



112 Средневековое искусство

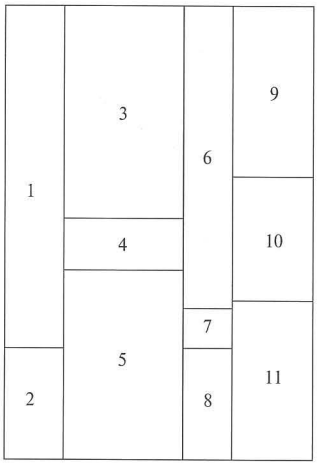
Декор архитектонического характера
Резьба и роспись, XV–XVI века
Фигура человека в иератическом декоре

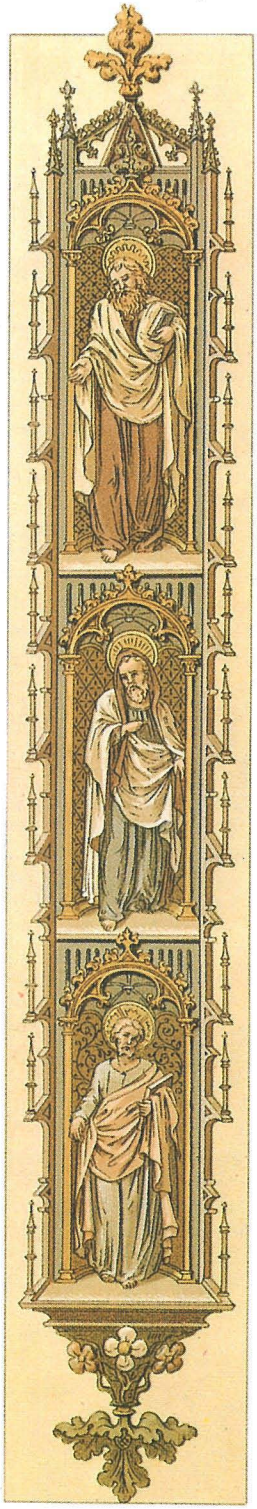
На таблице представлены три четких орнаментальных мотива:

2, 8–11 – фрагменты позолоченной резьбы деревянной мебели. Это дополнительные образцы типа декора, воспроизведенного на табл. 109–111. На всех четырех таблицах представлены рисунки, в строго геометрическом стиле скопированные с фотографий.

1, 4, 6, 7 – рельефы, восходящие к книжным миниатюрам.

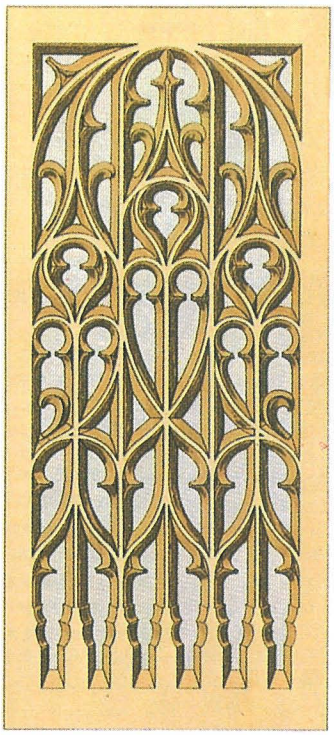
3, 5 – композиции на религиозную тему, где центральное место занимает человеческая фигура; они подчинены традиционной схеме, инспирированной архитектурой того периода, и в частности – витражами XIII–XV веков, композиции которых были так тесно связаны со всеми тремя фазами готического стиля, что редкое исследование обходится без специальной главы, посвященной самым искусным орнаменталистам Средневековья. Росписи на религиозные сюжеты фламандских художников или мастеров кельнской школы, выполненные масляными красками, яичной темперой, медом или гуммиарабиком на деревянных панелях или створках триптихов, еще долго следовали декоративной схеме витражистов; картоны для витражей служили образцами иератических поз.



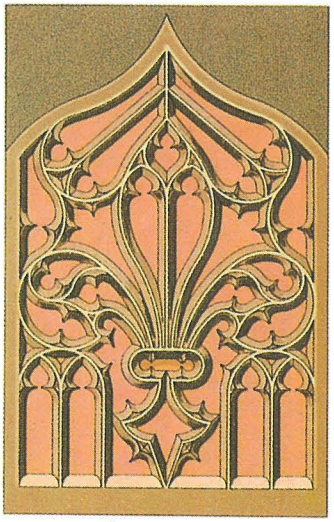


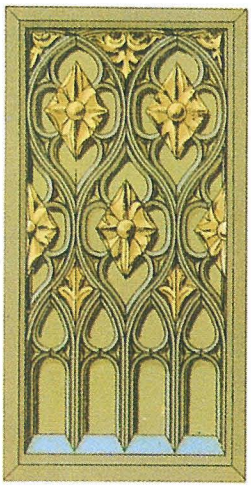




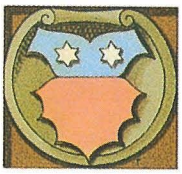




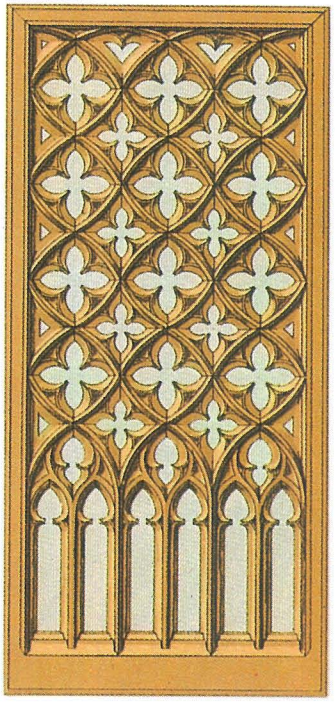








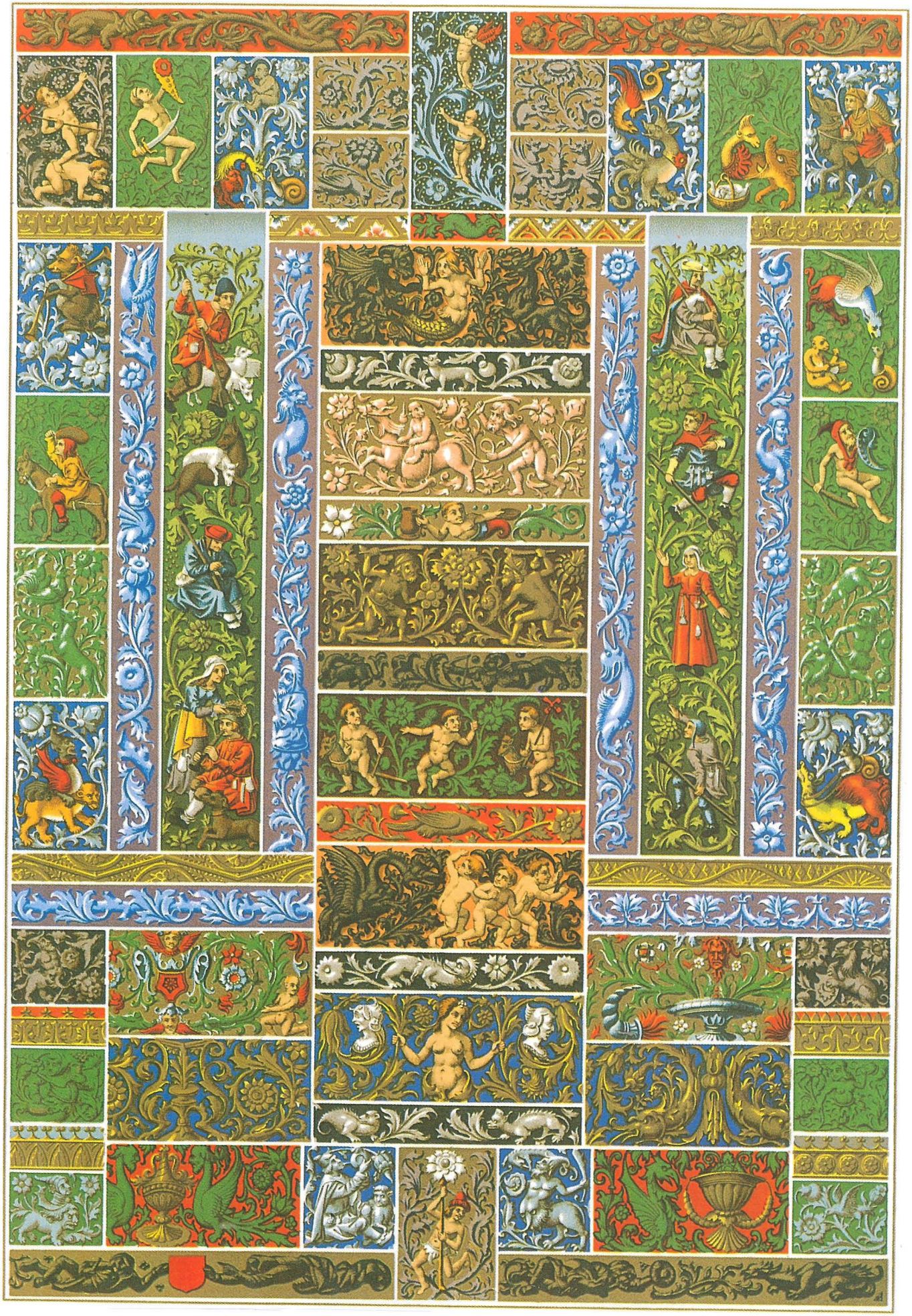




113 Ренессанс

Панели, фризы, бордюры

Представленные мотивы украшают знаменитый Руанский часослов, «напечатанный для Симона Востра, книгопродавца, жителя города Парижа»; первое издание датируется 1508 годом.
Эти первые памятники французского Ренессанса, как правило, имеют двойное происхождение. С одной стороны, они составляют неотъемлемую часть северного искусства, господствовавшего во Франции в период Средневековья; с другой стороны, они уже находятся под воздействием итальянской манеры, которая вскоре стала преобладающей на художественной арене. Однако в орнаментике Руанского часослова доминирует французский стиль, и признаки итальянизации заметны лишь в одном-двух мотивах, помещенных в нижней части таблицы.
Мы смогли воспроизвести этот типографский шедевр в цвете благодаря одному обстоятельству, которое частенько возникает в связи с первопечатными изданиями. Для таких издателей и книгопродавцев, как Симон Востр, Верар и другие, книги печатали на тонком пергаменте и затем раскрашивали от руки, чтобы создать иллюзию подлинности и надуть покупателя, воображавшего, что он приобретает подлинник.



Златоделие, ювелирная работа
Медь, серебро, эмали и драгоценные камни
XVI век

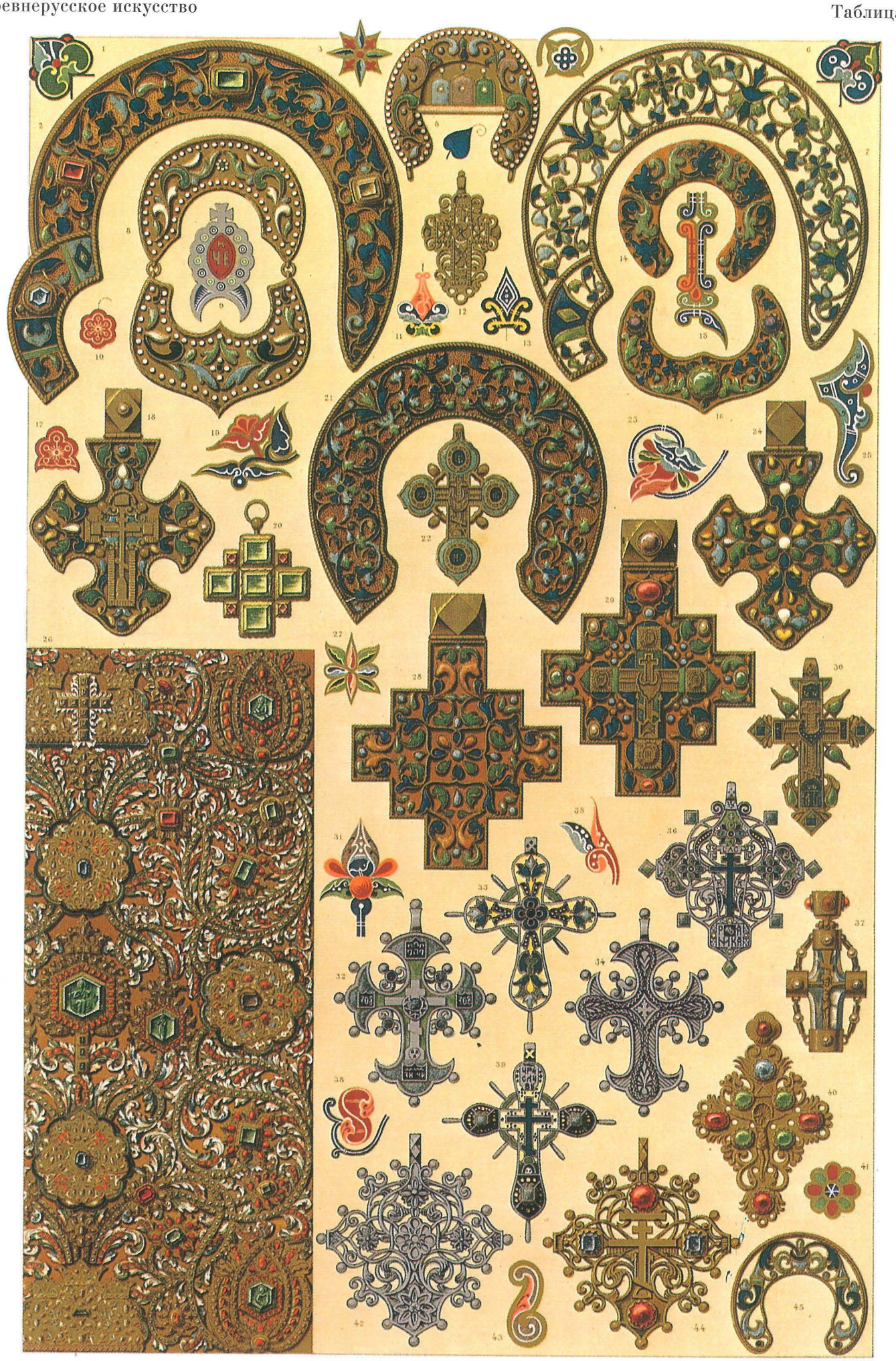
На таблице представлены четыре типа ювелирных украшений:

1.
2, 5, 7, 8, 14, 16, 21, 45 – нимбы панагий в форме диадемы (панагии – небольшие круглые иконки с образом Богоматери, носимые священниками на груди как знак архиерейского достоинства). Две диадемы подвешивались к панагии на колечках (8). Выпуклость на лицевой стороне диадемы образует нимб вокруг головы Младенца Иисуса, прильнувшего к Богоматери.

2.
Наперсные кресты:
12, 18, 24 (лицевая и оборотная стороны),
20, 22, 28, 29 (лицевая и оборотная стороны),
30, 32, 34 (лицевая и оборотная стороны),
33, 39 (лицевая и оборотная стороны),
36, 37, 40, 42, 44 (лицевая и оборотная стороны).
Две первые группы, занимающие большую часть таблицы, воспроизведены с оригиналов в две трети натуральной величины.

3.
Элементы живописного декора, восходящего к древнерусским рукописям XVI века, то есть принадлежащего к тому же периоду, что и ювелирные изделия, цветочные мотивы которых близки декору живописных эмалей (1, 3, 4, 6, 9–11, 13,15, 17,19, 23, 25, 27, 31, 35, 38, 41 и 43).

4.
Наконец, 26 – драгоценный переплет рукописи конца XVII века, находящейся в Московской Оружейной палате. Это Евангелие царицы Натальи, второй жены царя Алексея Михайловича и матери Петра Великого.



115 Древнерусское искусство

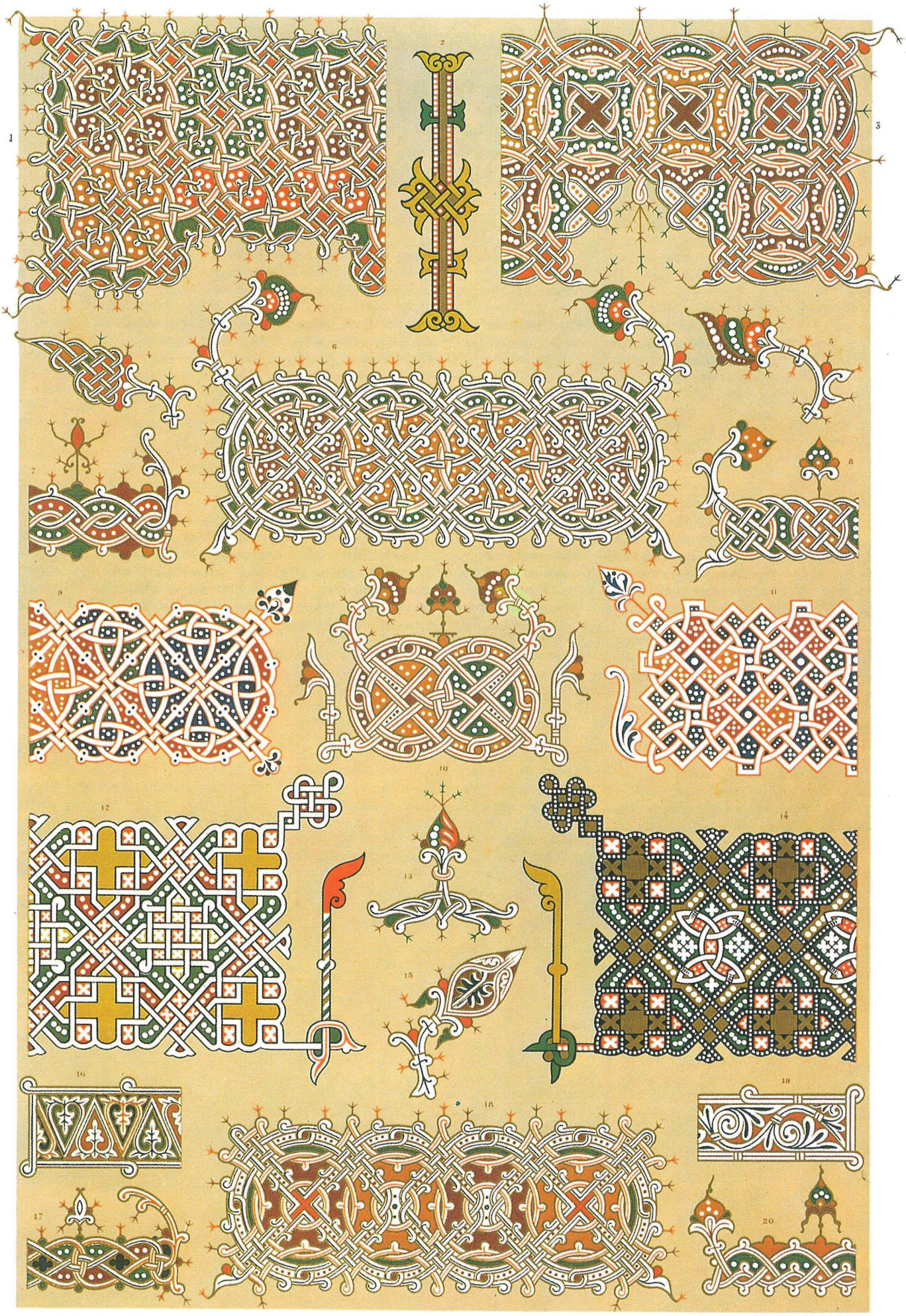
Книжный декор, XVI век
Цветочная плетенка

На табл. 114 мы уже познакомились с образцами древнерусских ювелирных украшений XVI века, с их изящными цветочными мотивами, словно выхваченными из живой природы, с их разноцветными эмалями, гармонирующими с теплым сиянием золота и серебра и вызывающими в памяти цветущую степь. Многочисленные примеры цветочной плетенки обнаруживают во всей полноте то, что может показаться гипотетическим в декоративной схеме ювелирных украшений. Орнаментика этой плетенки, сама природа цветочных мотивов, мягкость колорита дают возможность определить основной тип декора. Это новое поле для наблюдений поначалу дает неубедительные результаты, однако мы совершенно определенно видим, как этот основной тип развивается в одно из самых удачных декоративных решений и впечатление пышности создается самыми простыми средствами.
Заимствованные из трех рукописей мотивы предлагают примеры заключительной метаморфозы кельтской ленточной плетенки, которую славяне сразу лишили ее зооморфных элементов.

Мотивы 9 и 11 демонстрируют все еще применяющееся сочетание плоских лент или полосок, но мотив 9 благодаря закругленным, симметрично расположенным декоративным узелкам представляет ленточную плетенку растительного характера, который подтверждают схематические цветочные мотивы, прорастающие из углов. В мотиве 11 ленточные переплетения лишены растительных узелков, тем не менее в верхнем углу помещен схематический цветок, а в нижнем – богатая растительность.

2, 12 и 14 – мотивы из второй рукописи. Кельтская ленточная плетенка пока еще является главным элементом декора, однако ее геометрический принцип указывает на арабское или персидское влияние. Впрочем, древнерусский мастер вносит свою лепту с помощью натуралистически выполненного стебля, прорастающего из нижнего угла двух последних мотивов.

Остальные мотивы почерпнуты из третьей рукописи: они демонстрируют свежую художественную манеру, достигающую исключительной выразительности в мотиве 6.



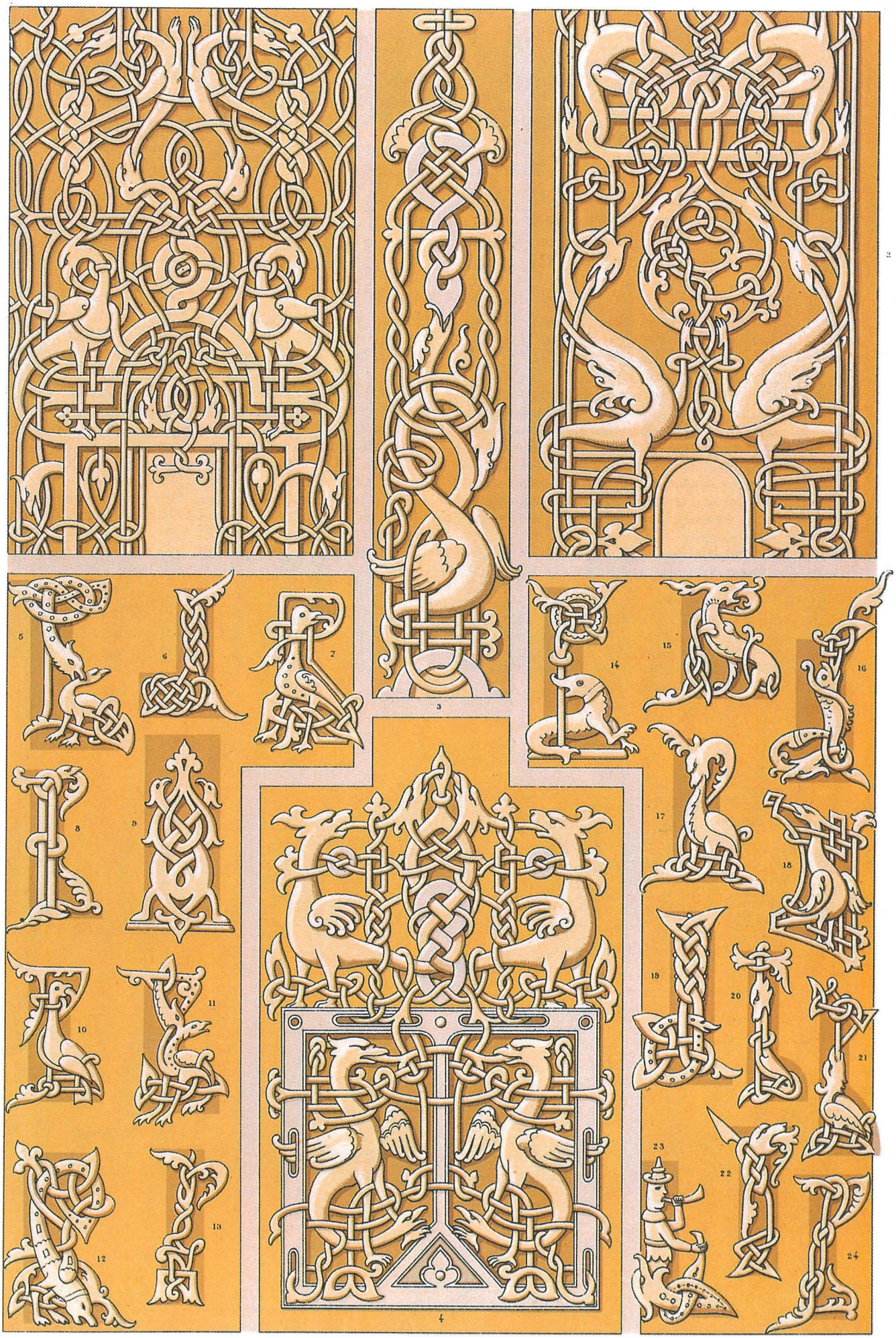
116 Древнерусское искусство

Книжный декор, XIV век
Монохромные росписи

Уже в XII–XIII веках в Древней Руси работали мастера, совершенно независимые от иностранных влияний, то есть от греческого влияния, с одной стороны, и от влияния итальянских каменщиков, выписанных князем Андреем Боголюбским для строительства Успенского собора во Владимире (1158–1161), – с другой. Отношения Древней Руси с греческим миром были прерваны монгольским нашествием, поэтому своей самобытностью древнерусская орнаментика обязана этой искусственной изоляции: индивидуальность ее не имеет ничего общего ни с византийским стилем, ни с производным от него романским.

В представленных на таблице мотивах кельтско-скандинавское воздействие настолько очевидно, что мы не станем задерживаться на нем. Однако следует отметить определенный способ организации и распределения растительных переплетений и зооморфных элементов, накладывающий особый, подлинно национальный отпечаток на хорошо продуманные орнаменты, представляющие нечто более сложное, чем простые виньетки. И в самом деле, орнаментальные мотивы тесно связаны с логической декоративной структурой (которую можно применять при работе с коваными изделиями). Это заметно и в вязи старославянских надписей: их роль в древнерусском декоре схожа с ролью куфического письма в декоре Персии и арабского мира.

Древнерусские рукописи создавались с XI по XVIII век, однако самобытный характер книжного декора наблюдался лишь в XII–XVI веках. С начала XVII века Россия находилась под воздействием западной стилистики, однако небезынтересно наблюдать, как трансформировались национальные черты, проходя через горнило чужеземных влияний, и как самовыражается национальный гений.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

117 Древнерусское искусство

Декоративные мотивы, XII – XV века
Литургические книги, чеканка по металлу
Панель с монохромным декором

В течение нескольких столетий развитие древнерусского декоративного искусства отчасти сдерживалось подражанием западному.
Собственно древнерусское искусство, будучи проявлением врожденного таланта народа, вновь обретает место на чеканных блюдах с пышным узором, на кувшинах, пузатых самоварах, увенчанных зооморфным декором, и на матовом серебре клейм с надписями старославянской вязью. Ценность национального декоративного стиля теперь общепризнана. Несмотря на свой архитектонический характер, он полностью удовлетворяет работе с драгоценными металлами.

Возможности этого жанра демонстрирует декор церковных дискосов: перед нами розетки (4, 7) и бордюры (8, 9); их прямолинейные поверхности, покрытые лаконичным узором завитков (11, 12), угловые мотивы (1, 10), флероны (2, 13, 17, 18, 20, 21); инициалы (15, 16) и орнаментальные детали (3, 5, 6, 14. 19, 22). Большинство мотивов датируется XIII–XIV веками. Некоторые из них (7, 10, 13, 17, 19, 20, 22) восходят к восточному декору и относятся к XV веку.



Гравированные и чеканные розетки и бордюры дискосов

Характер подобного декора различных исторических периодов, демонстрирующий различную стилистическую трактовку (порой очень близкую так называемому национальному стилю), чрезвычайно интересен тем, что под всеми напластованиями иноземных влияний он оставался средством выражения самобытного дарования древнерусских умельцев. Каждый симметричный мотив – элемент хорошо организованной декоративной конструкции; даже самый причудливо извивающийся узор следует твердой композиционной логике и легко узнаваем. Узор остается ритмичным как при модификации декоративной схемы, так и при изменении степени пышности.

Исходя из этого можно предположить, что древнерусские мастера легко поддавались чужеземным влияниям как люди с хорошим вкусом, которые не могли устоять против обаяния новых художественных решений, которые, как в нашем случае, прививались к старым. К сожалению, мастера подрывали жизнеспособность национального стиля включениями восточной или западной орнаментики в полном убеждении, что совершенствуют его; тем не менее они подчиняли чужие мотивы своему национальному вкусу. Различные декоративные формулы применялись так умело, что, невзирая на стилевые трансформации, обычно можно без труда узнать древнерусскую работу.

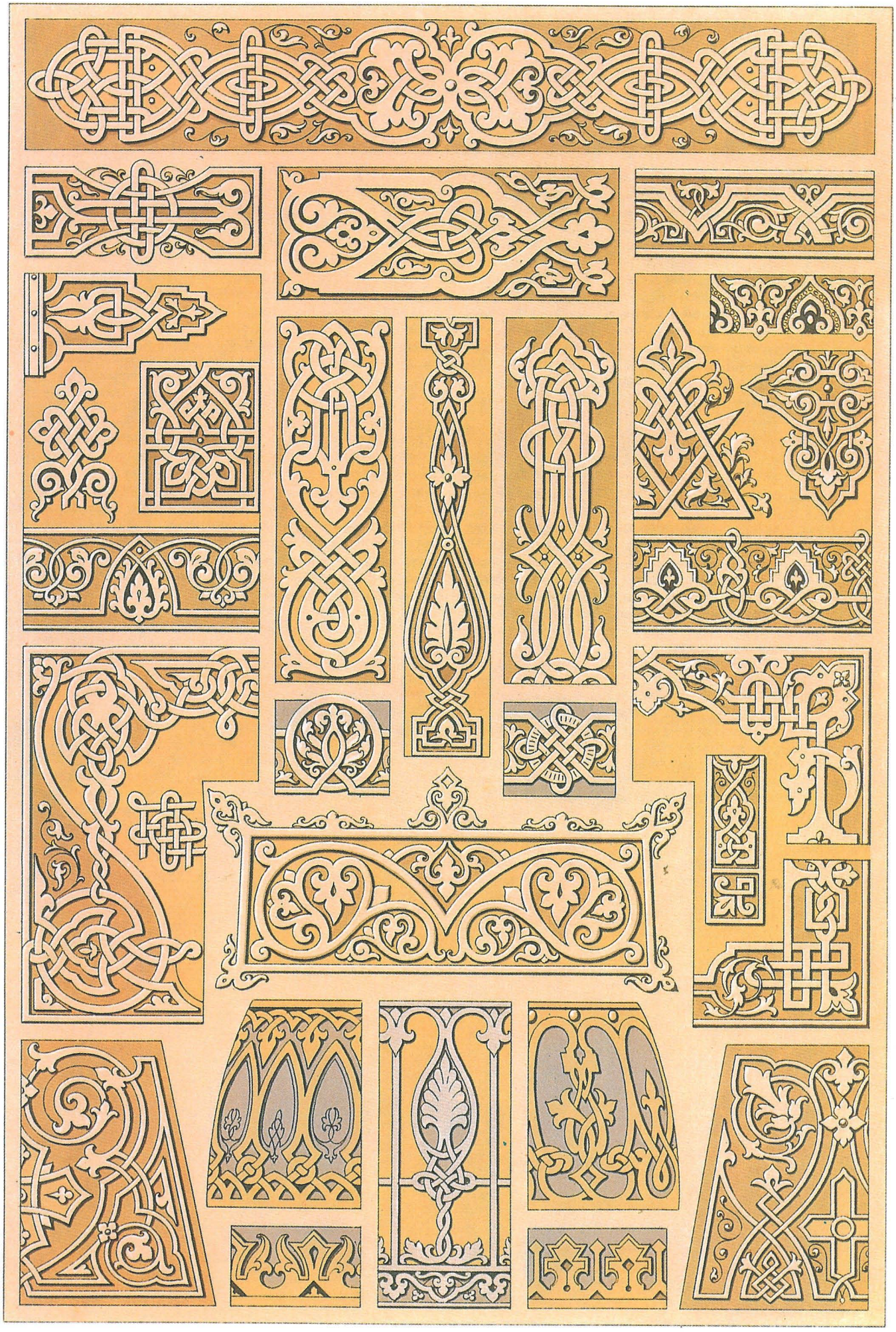


119 Древнерусское искусство

Чеканка, книжный декор
Панели, бордюры, петли, декоративные узлы, флероны

Уже менее тесно связанные с так называемым национальным стилем, эти декоративные мотивы все еще представляют большой интерес. Как правило, они хорошо задуманы и прекрасно выполнены; порой в них обнаруживается то, что можно охарактеризовать как последний всплеск воздействия древней кельтской плетенки, то обогащенной византийскими стилевыми напластованиями, то оживленной сеткой восточных арабесок. Большая часть этих мотивов напоминает первоклассные кованые изделия; иначе говоря, в них обнаруживается обдуманное стремление к максимальной зрелости концепции и разнообразию декоративной схемы.

Компоненты такого декора, по природе своей даже примитивные, в различных сочетаниях производят впечатление поразительной пышности. Композиция, рожденная воображением, не оставляет места имитации природных форм. Следовательно, нет речи ни о развивающемся, ни, тем более, об угасающем искусстве. Мотивы находят обновление в самих себе благодаря игре воображения мастера-орнаменталиста, наделившего их определенным единством: в основе его всегда лежит природная интуиция народа, стремящегося к самобытности, ясности и ритму, к воспроизведению самого простого и самого сложного декора.

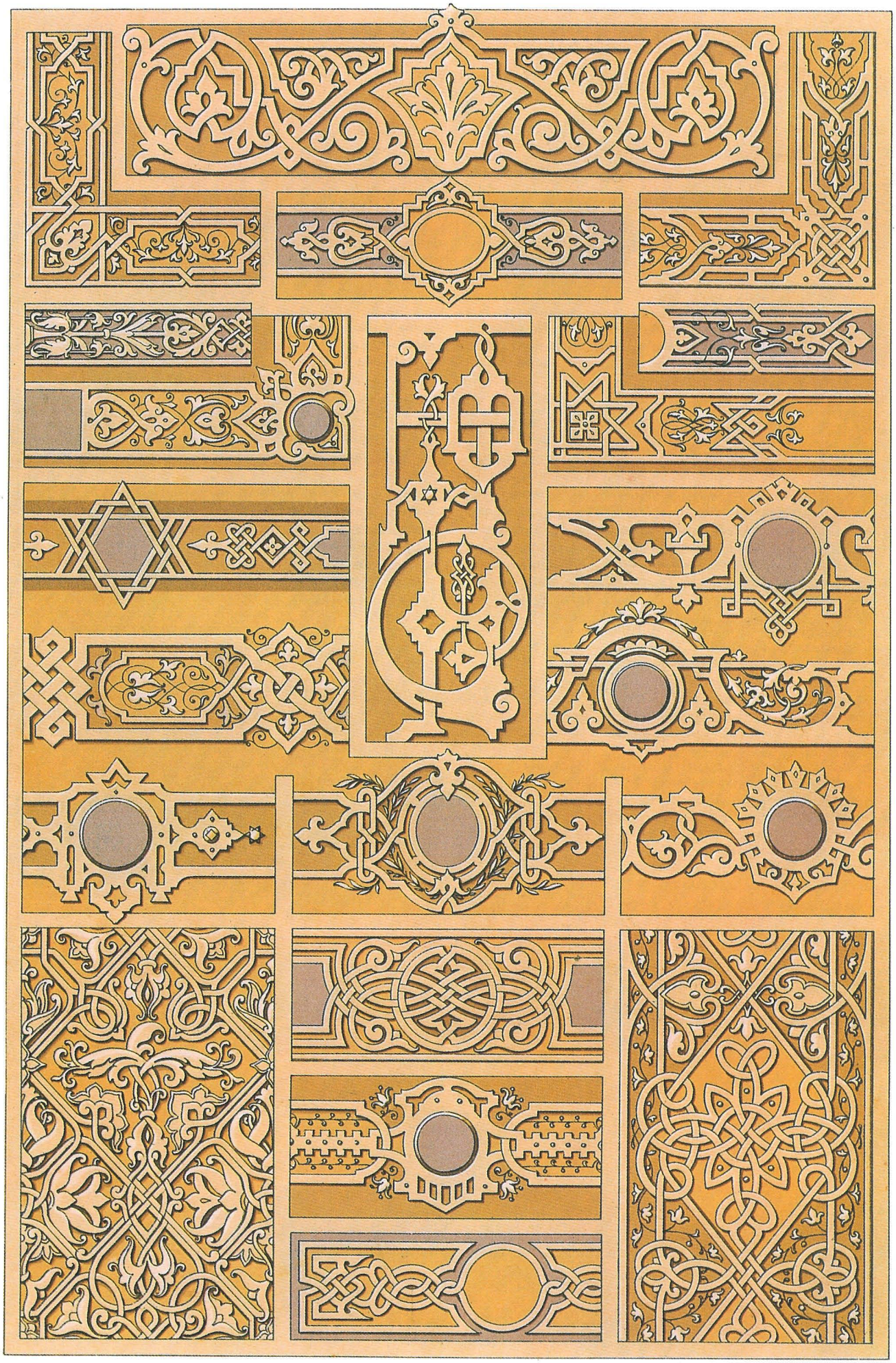


120 Древнерусское искусство

Чеканка
Узлы, углы, бордюры, фоновые мотивы

Это седьмая таблица в серии, посвященной древнерусскому декоративному искусству. Несмотря на типовые различия, всем представленным образцам свойственно определенное единство. Фоновые орнаментальные переплетения имеют вид логичных формообразующих соединений, необходимых для создания подлинной композиционной цельности, — например деревянной постройки с ажурной резьбой, одного из излюбленных видов декора резчика по дереву. От самого строителя-орнаменталиста зависело, как достичь стилистического единства с помощью стилистических изменений; это тем более знаменательно, поскольку, в силу своего географического положения, древнерусским мастерам приходилось выбирать между двумя основными течениями культурного влияния, которые если и не были полностью несовместимы, то во многих отношениях были различными. Каково бы ни было влияние малоазийской орнаментики, декор древнерусских золотых и серебряных изделий нисколько не напоминает ни декор персидской керамики, ни традиционные индийские изолированные мотивы; древнерусскому декору не свойственны ни асимметричные растительные завитки перегородчатых эмалей китайских и японских мастеров, ни тем более их разбросанные цветочные мотивы на фарфоре и лакированных изделиях.

Перенимая орнаментальные схемы (подобные воспроизведенным на таблице), компоненты которых дают иллюзию резного дерева, привычного и любимого декора XVI—XVII веков, древнерусские мастера действовали сообразно национальной интуиции, несмотря на то, что в результате их самобытный стиль в продолжение трех столетий претерпел прискорбные метаморфозы.

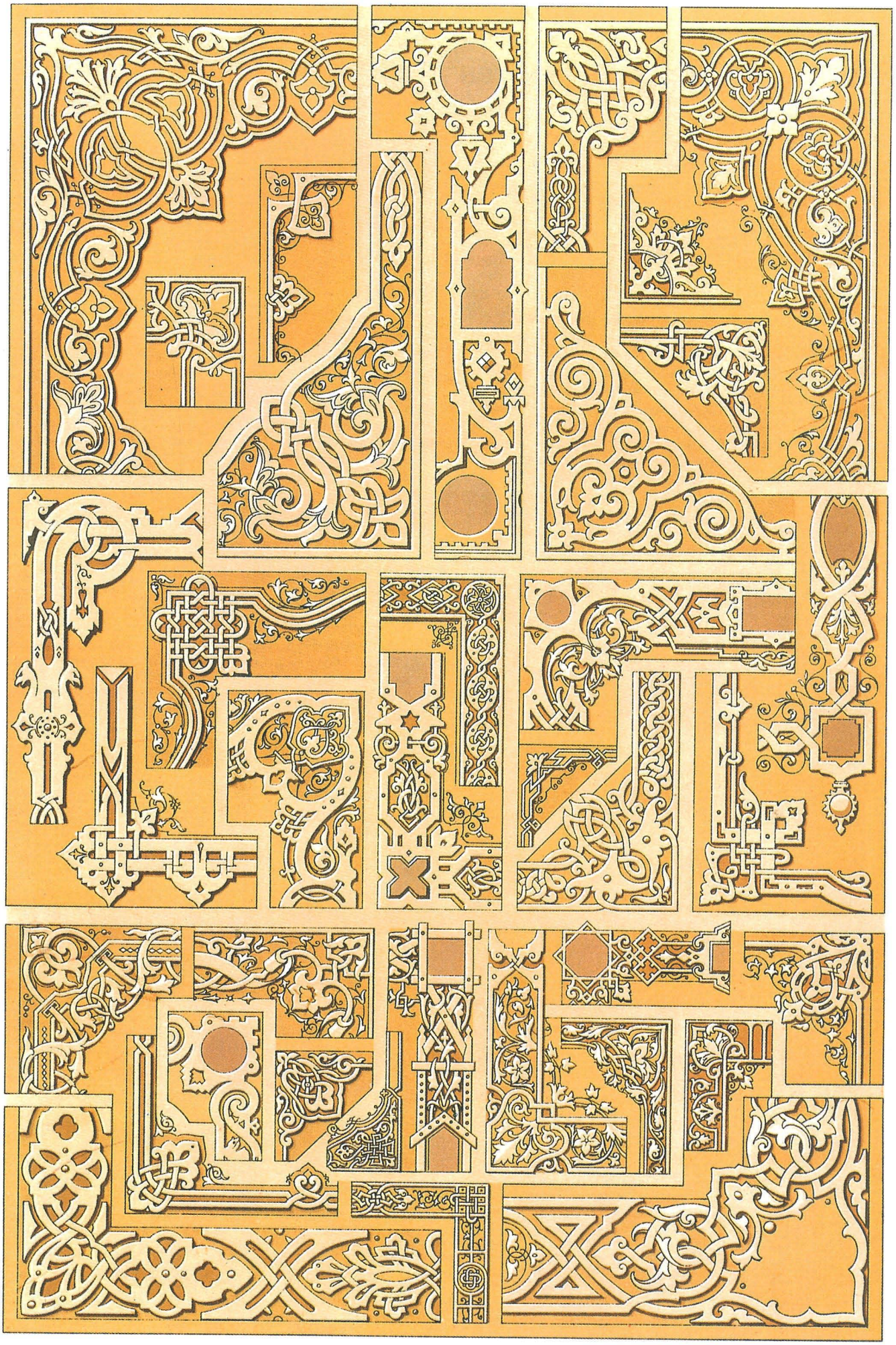


121 Древнерусское искусство

Чеканка, бордюрные углы

Таблица завершает серию (см. табл. 117–121) древнерусских изделий из металла на основе рисунков из труда, посвященного истории русского орнамента, опубликованного Московским Строгановским художественно-промышленным училищем в XIX веке. Таблица дает практические сведения, полезные для тех, кто работает в этой области. Разнообразие форм и размеров удовлетворяет буквально всем требованиям. Избавившись, наконец, от следов дохристианских традиций, одни мотивы демонстрируют элементы восточного декора, другие напоминают европейскую работу конца XVI – начала XVII века. Порой в них видна подлинно русская тектоническая ясность формы и орнаментики, подчеркивающая строение предмета. Уже говорилось, что все композиции наделены устойчивой национальной стилистикой и высокими художественными достоинствами, которые, акцентируя изменения оригинального стиля, снова и снова подтверждают его присутствие, чувствующееся в характерной логике декоративной растительной «решетки». Эта доминантная черта типична и для схематических растительных мотивов, инспирированных европейскими образцами XV века, которые золотых дел мастера Древней Руси включали в свою декоративную схему.

В руках искусного златокузнеца чеканка порой превращалась в скульптуру. Отдельные декоративные детали, представленные на таблице, показывают, что даже строго симметричный древнерусский декор никогда не бывает монотонным: симметрия свойственна душе всякого орнаменталиста, но это симметрия живая, темпераментная!

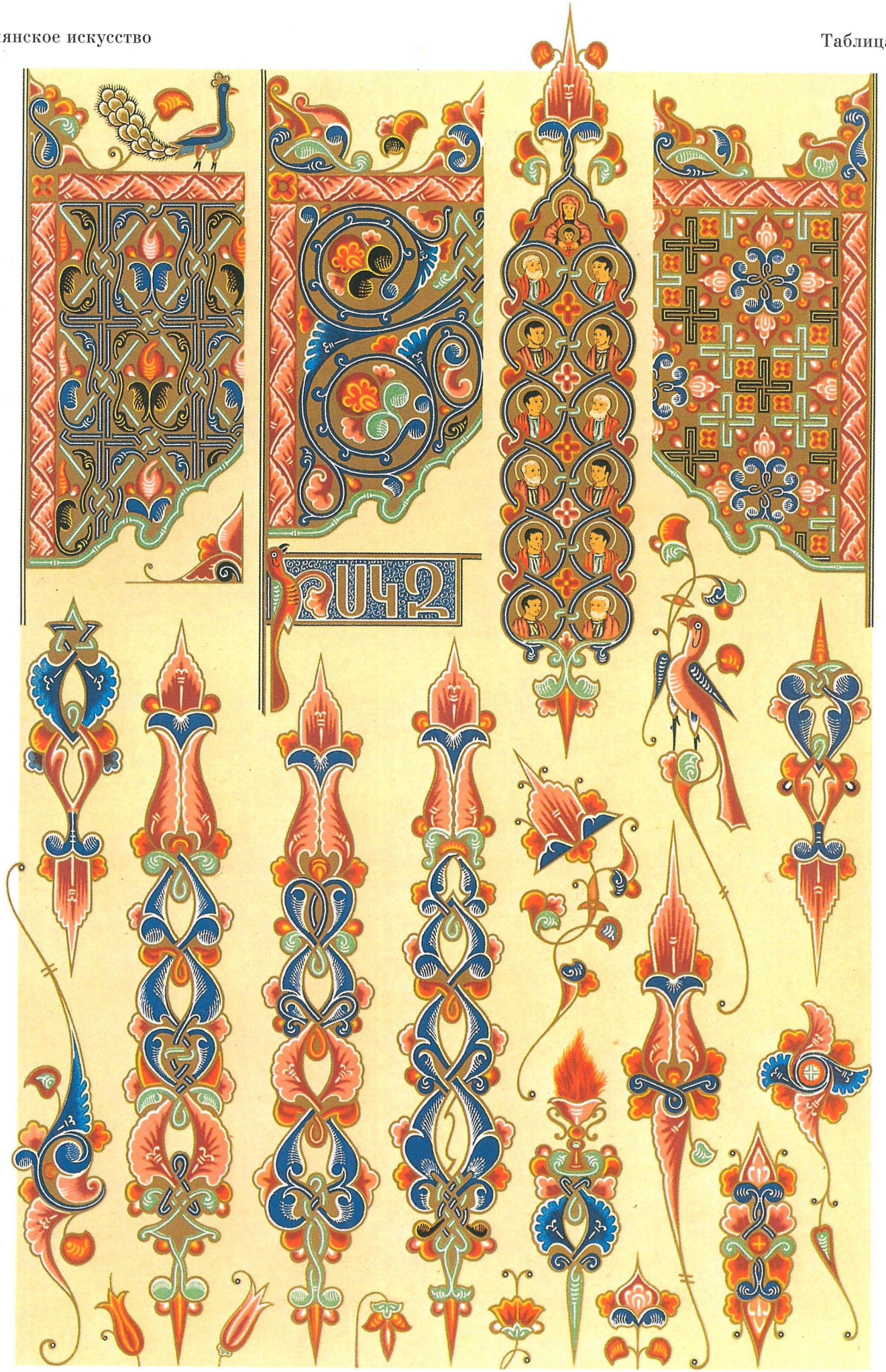


122 Армянское искусство

Книжный декор

Представленные мотивы почерпнуты из Евангелия XVI века, однако совершенно очевидно, что этот декоративный стиль возник значительно раньше. Стоит сравнить орнаменты на таблице с тремя мотивами из декора греческой рукописи, иллюминованной в Малой Азии около 800 года (см. табл. 71: 2–4 – образцы греческого книжного декора, модифицированного малоазийским влиянием), чтобы убедиться в истинной древности отдельных орнаментальных элементов. В особенности хорошо заметно, как малоазийское влияние всё больше и больше сказывается на армянской орнаментике. Знаменательно, что, несмотря на несомненное индо-персидское влияние, армянским мастерам удалось выработать собственный стиль. Вероятно, в конечный результат внесли свой вклад и другие соседи Армении. В декоративных схемах армянских мастеров мы находим некую логику, подчеркивающую сложные растительные переплетения, близкие древнерусскому декоративному стилю; кроме того, очень важное значение имеет то обстоятельство, что мастер-иллюминатор, собравший воедино все эти сложные элементы, сочетающий смелость с изяществом и изысканной манерой, больше не был «бумагомарателем» – он был первоклассным художником, чьи виньетки могут стать великолепными моделями для тех, кто занимается обработкой металла и ювелирным делом.

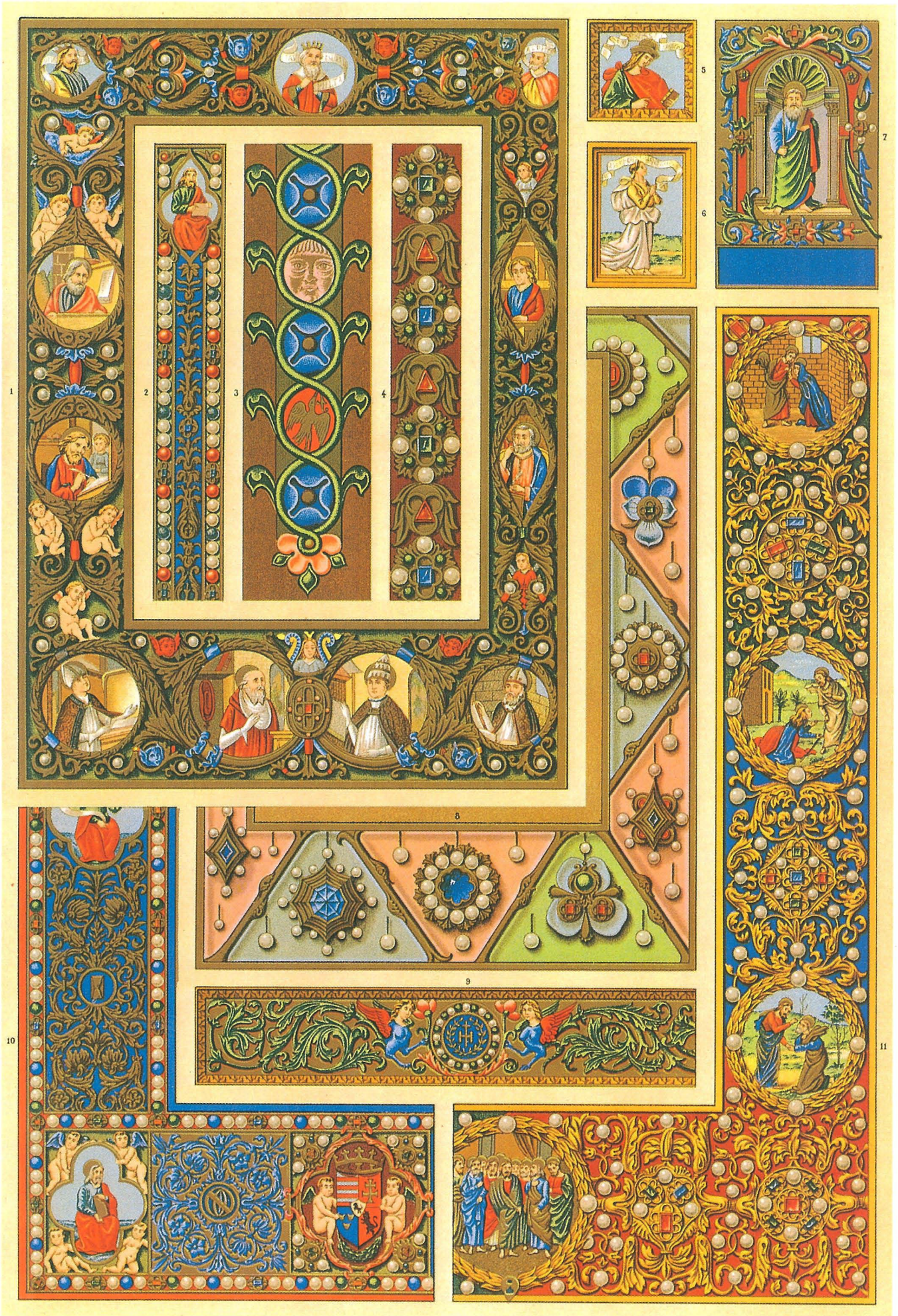
Определенная близость декоративных схем армянских и древнерусских мастеров (см. табл. 115) подтверждается использованием сходного колорита.



123 Средневековое искусство

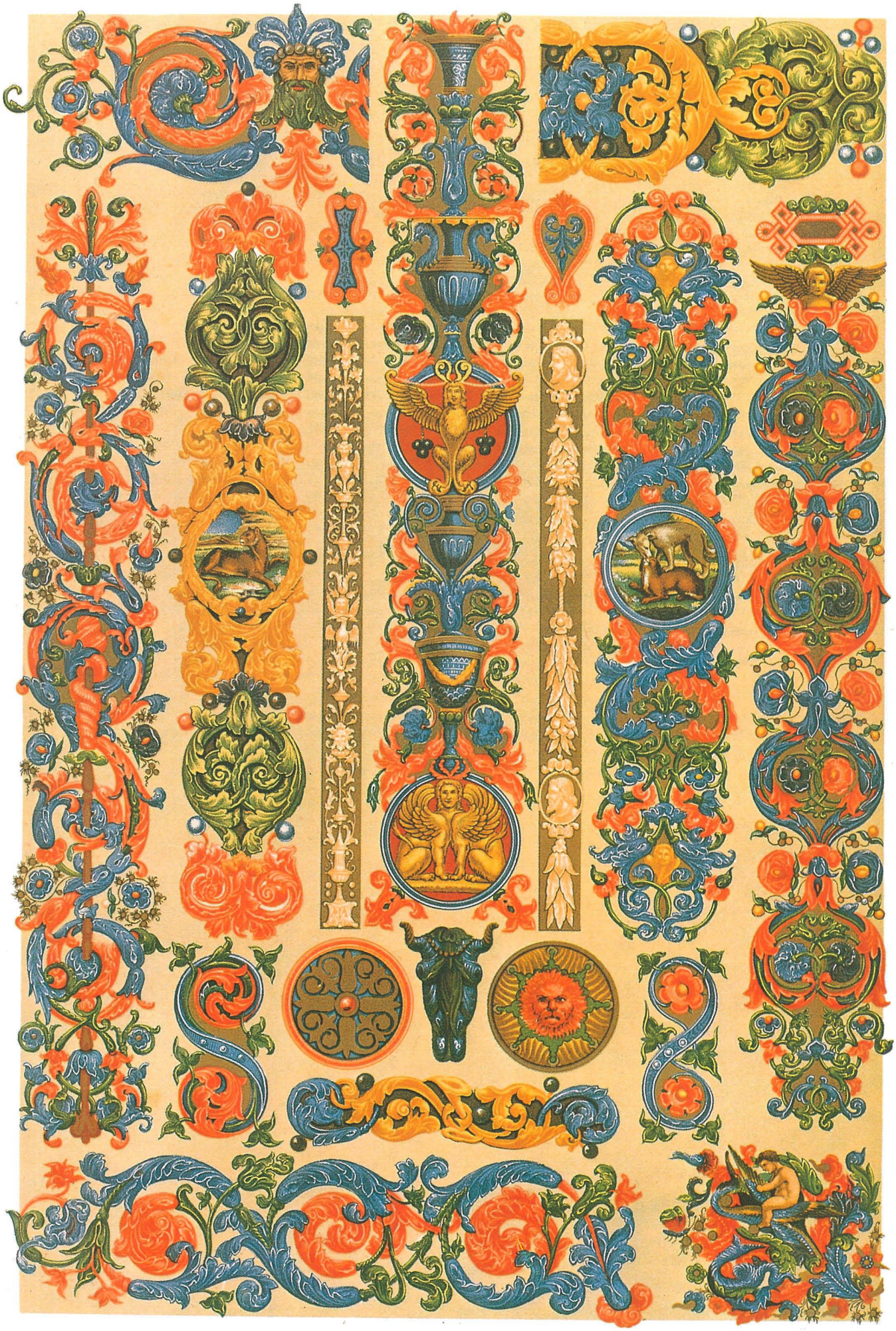
Маргинальный книжный декор в стиле эмалевых драгоценных украшений XV век

Представленные мотивы, столь очевидно восходящие к декору итальянских драгоценных украшений XV века, вместе с несколькими образцами фламандского ювелирного искусства создают серию подлинных ювелирных изделий или рисованных ювелирных украшений, включенных в книжный декор. Таким образом, перед нами – «исторический ларчик» для драгоценностей, датируемый X–XIII веками. Здесь прослеживается эволюция чисто европейского использования рельефа для выделения декора. Виден очевидный контраст с традиционным принципом персидских и индийских орнаменталистов, отдававших предпочтение цвету: многоцветная эмаль применялась для того, чтобы придать самым простым формам и незамысловатым узорам однородную сияющую поверхность. Введение рельефа поначалу шло медленно, однако после того как стали оправлять драгоценные камни, применять чеканку различной рельефности, превращая порой золото и серебро в круглую пластику, и, наконец, ввели филигрань, которая стала очень популярной, – ювелирные изделия того периода потеряли всякое сходство с древнеегипетскими и античными украшениями. Воспроизведенные мотивы говорят сами за себя: декор, выполненный в низкорельефной чеканке, коренным образом отличается от золотой ажурной листвы, превращенной в круглую пластику и эффектно выделяющейся на фоне черного бархата.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

Книжный декор

Представленные мотивы украшают Сборник антифонов Сиенского собора и принадлежат руке Джироламо да Кремоны, плодовитого орнаменталиста конца XV века. Итальянский биограф Джорджо Вазари упоминает о нем в конце рассказа о жизни художника Боккачино: «Жил тогда в Милане миниатюрист по имени Джироламо. Его работы можно было видеть и в Милане, и во всей Ломбардии». Джироламо считался одним из самых тонких мастеров-миниатюристов. Орнаментика его свободна, выразительна, и это ставит ее заметно выше работ современников. Может показаться, что художник намеренно делает шаг назад – к классическому стилю, но это такой шаг, которому нет равного по оригинальности. И орнаментальный мотив букрания, и одноголовая химера с двумя туловищами отбрасывают нас назад, к древнегреческой античности. Во всяком случае, архитектор Паккар использовал подобные мотивы при реставрации Парфенона.



125 Ренессанс

Драгоценные изделия с эмалью, XV–XVI века

Эта и следующая таблицы представляют серию мотивов книжного декора Италии и Фландрии. Маргинальный декор рукописей конца XV и начала XVI века создавался иллюминаторами, проходившими обучение в Италии у золотых дел мастеров. Характерные черты этого декора отличают его от других, что как раз соответствует принципам ювелирного искусства. Он демонстрирует замечательную точность художественной выразительности, при которой декоративная схема, оттеняя замысловатые завитушки писца, всегда подчинена определенной логике: медальон или застежка, включенные в общую композицию, однако существующие вне связи с другими орнаментальными мотивами, часто наглядно демонстрируют свой оригинальный характер. Знакомство со знаменитыми рукописями Сиенского собора, и в особенности со страницами, иллюминованными Либерале да Вероной, прибывшим в Сиену в 1466 году, говорит о том, что художник избрал совершенно особый тип маргинального декора для рукописей большого формата. Он включает в орнаментику ювелирные украшения, располагая каждое отдельно – как если бы они находились в витрине ювелирной лавки. Изображенные Либерале ювелирные изделия еще полны классических реминисценций (касающихся рисунка), демонстрируя весь набор технических средств того времени: цветные прозрачные эмали по рельефу, живописные эмали на эмалевом фоне, включение жемчуга (который бесконечно применяли последователи да Вероны, иногда сочетая его с драгоценными камнями) и так далее.

1–3, 10–12, 16, 18, 19, 21
Церковные книги из Сиенского собора.
Сборник церковных гимнов и псалмов (*Graduel*) и «Антифоны»;

7, 22
Рукописи из Флорентийского собора;

5, 6
Римский молитвенник, XV век;

4, 14, 17, 20
Молитвенник, конец XV в.;

8, 9,13,15
Бревиарий кардинала Гримани
(декор с включением ювелирных изделий фламандского происхождения).


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

Ювелирные украшения с эмалью, XV–XVI века

Мотивы фламандского происхождения, представленные на таблице (4, 8, 13, 14, 25, 29, 30, 32, 34, 39, 40, 42, 52, 67), восходят к знаменитому Бревиарию кардинала Гримани из библиотеки собора Св. Марка в Венеции. Они фигурируют на страницах, иллюминованных Гансом Мемлингом, помещавшим ювелирные украшения на полях не только как компоненты рожденной воображением декоративной композиции, но и просто ради собственного удовольствия, из-за их красоты. Мемлинг родился в 1433/35 году в Германии, гражданин Брюгге с 1465 года; был солдатом Бургундской армии, сражавшейся при Морате, Грандсоне и Нанси. Известно, что он иллюминовал молитвенник герцога Бургундского, Филиппа Доброго, и вполне вероятно, что изображенные им ювелирные изделия в действительности представляют часть сказочного богатства императора Карла Смелого, наследника Филиппа Доброго.
Среди воспроизведенных предметов итальянского происхождения легко выделить прикладные ювелирные украшения:

2 – выглядит как корсажное украшение (прозрачная эмаль по рельефу);

21 – подвеска к поясу, заменяющая четки.

Рядом с брошами всех видов и размеров, серьгами, булавками для прически и простыми пуговицами можно увидеть несколько предметов культового назначения, которые когда-то прикреплялись к четкам.

7 – массивная культовая плакетка с сюжетом *Agnus Dei,* исполненная в технике лиможских эмалей.

Наконец, центральное место занимает готический инициал *M*, принадлежащий руке Либерале да Вероны (27), с тремя структурными элементами. Средний из них как бы надломлен, чтобы поместить Деву Марию и Елизавету в сцене «Встреча Марии и Елизаветы», располагающейся в пределах конструкции инициала.



127 Ренессанс

Книжный декор, XV век
Флорентийская школа

Пять вертикальных бордюров из рукописи Марчиано Капеллы («Брак Меркурия и Филологии» и «Семь свободных искусств»), как и весь декор этой рукописи, выполнены знаменитым флорентийским миниатюристом Аттаванте. В XV веке итальянские миниатюристы сильно отличались от живописцев; если даже порой они превосходили их совершенством работы, специализация миниатюристов была очень узкой. На их фоне особенно выделялся Аттаванте, который своими руками превращал второстепенное декоративное искусство в великое (правда, малоформатное). В Италии XV века, где бесконечно переписывались сочинения античных авторов, появилась надобность в миниатюристах, которые отказались бы от изобразительного ряда средневекового иллюминатора – натуралистически выполненных растительных мотивов и растительной «решетки» позднеготического периода, – чтобы создать подлинно гармоничное обрамление для классических или инспирированных классической литературой текстов с помощью изящных арабесок, чистота, ясность и уравновешенность которых стали сутью нового стиля. Флорентийские миниатюристы первыми отдали дань классическому влиянию, включая в бордюры такие декоративные элементы, как драгоценности, монеты, интальи, камеи и обнаженные мифологические фигуры.

В рукописях, подобных труду Марчиано Капеллы, где Олимпия изображена во флорентийском платье, анахронизмы одежды стали еще одним мощным источником орнаментального великолепия. Особенно это заметно в пятом вертикальном бордюре, где красивые растительные волюты в технике гризайли на золотом фоне оживляются полихромными фигурами в медальонах. Черпая вдохновение в шедеврах античной скульптуры, которую он мог изучать в собрании Медичи, Аттаванте боролся скорее за чистоту линий, нежели за зрительный эффект. Его сугубо аттическое изящество и пыл выказывают большее тяготение к древнегреческому искусству, нежели к древнеримскому.



Книжный декор, XV век
Флорентийская школа

На таблице, продолжающей предыдущую, мы видим новые мотивы декора, которым Аттаванте разнообразил страницы знаменитой рукописи. При всем мастерстве плодовитого художника, его никак нельзя назвать оригинальным. Современник предшественников и основателей итальянского Ренессанса, по сути, он воскрешал древние декоративные формулы, оттеняя их очарование четким изящным рисунком, не выказывая, однако, собственной инициативы (за исключением орнаментальных деталей). Главное его достоинство как орнаменталиста лежит в изысканной растительной «решетке».
В композицию включаются фигурки путти, выполненные в слегка моделированных телесных тонах, благодаря которым мифологические персонажи, заменившие задрапированные фигуры средневекового периода, с сияющей ясностью выделяются на насыщенном красочном фоне. Легкий воздушный фон портретных медальонов и в пространстве между инициалами вместе с самими полихромными портретами резко контрастируют с темными фонами и монохромной листвой, имитирующей барельеф. Если добавить к этому эмалевые гербы, цветные драгоценные камни, спрятанные в листве, одинокую нежную жемчужину и, наконец, бордюры со скромным узором, мы получим полный набор средств, которыми Аттаванте добивался благородной выразительности своего орнаментального мастерства.



129 Ренессанс

Расписной декор в Италии начала XVI века
Флорентийская школа

Хотелось бы дополнить эту таблицу рядом орнаментальных деталей, взятых из разных источников, чтобы представить во всей полноте очень существенные мотивы.

Эти мотивы (1, 14, 15 – инициалы; 4, 7, 10 – фрагменты «сломанного» инициала) принадлежат к самым прекрасным в своем роде. Они созданы знаменитым мастером флорентийской школы Монте ди Джованни (или Монте дель Фора), работавшим между 1500 и 1528 годами. Это еще один профессионал-миниатюрист, проходивший обучение у золотых дел мастера; он также был выдающимся мозаичистом. Именно этим объясняется поразительный размах работы Монте.
Располагая крайне ограниченными изобразительными средствами, мозаичист знает, что разнообразие полихромного декора достигается не столько цветовой гаммой, сколько выбором доминантной ноты, и сделать это нужно так, чтобы добиться настоящего разнообразия. Кстати, следует обратить внимание на то, что в инициале *M* (14) автор сохранил среднюю структурную составляющую, чтобы не войти в противоречие с композицией сценки на заднем плане. Эта и другие композиции Монте ди Джованни взяты из рукописей Флорентийского собора.

2, 6, 8, 9 – мотивы из Сиенского сборника церковных гимнов и псалмов, относящиеся ко времени работы Либерале да Вероны.

13, 16 – более современные по стилю мотивы, взятые со страниц «Антифонов» Флорентийского собора, иллюминованных Антонио ди Джироламо.

Красивый мотив в центре вверху (3), а также 11, 12 и 17 восходят к рукописи из картезианского монастыря в Павии;

5 – орнаментальный мотив из молитвенника папы Климентия XII.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17

Маргинальный декор рукописей XV–XVI веков
Изолированные цветочные формы, символические мотивы

Идея украшать архитектурные постройки натуралистическими растительными мотивами возникла в период «пламенеющей готики». Иллюминаторы рукописей прибегали к тем же изобразительным средствам, черпая вдохновение в тех же источниках.
Во второй половине XV и начале XVI века им удавалось, сочетая природные формы с отдельными художественными вольностями, придать этому типу декора вполне определенный характер и обаяние.
Принимая обычно форму изолированного цветка или плода, мотивы были свободно разбросаны по маргинальным фонам, обрамляя миниатюру, а чаще – пересыпанный виньетками текст.
Все растения здесь легко узнаваемы, и мы с неизменным удовольствием созерцаем курчавые завитки капустных листьев, колючий чертополох, розу, левкой и мак наших садов, душистый горошек наших полей, огуречник аптечный, анютины глазки, незабудки, фиалки, полевые маргаритки и многое другое. Всё нам знакомо, даже насекомые, даже птицы!


EN TOVT HONNEVR
REDOVBTE

131 Ренессанс

Декор гобеленов восточного типа
Италия, XV век

Перед нами два самых интересных образца гобеленов, изображенных на полотнах мастеров Возрождения, хранящихся в Феррарской Академии изящных искусств и Флорентийской Академии. Шпалера с черным фоном фигурирует в картине Гирландайо, бархатная скатерть – на холсте Карпаччо. Оба узора выполнены согласно традиционной восточной декоративной схеме.

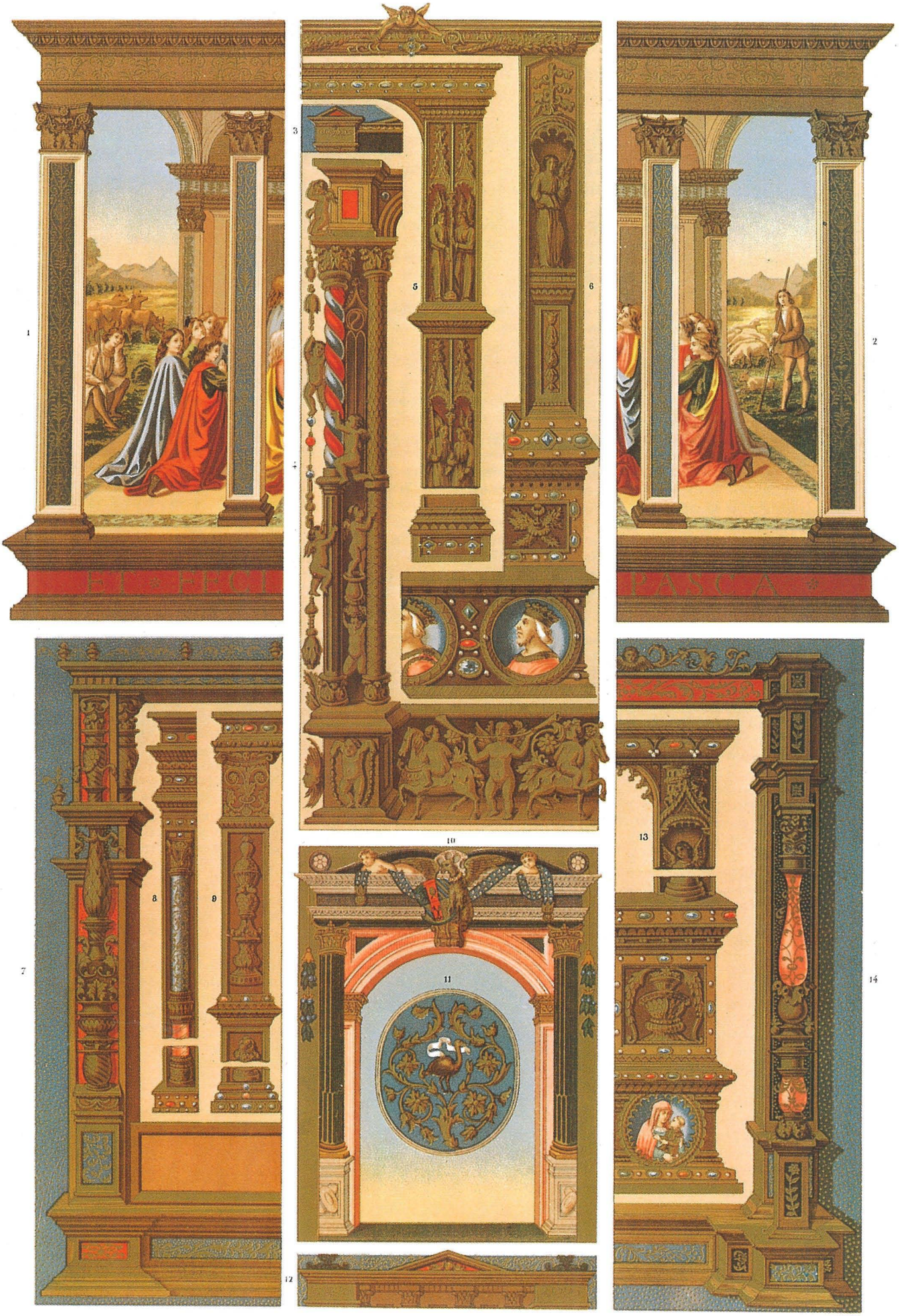
Шпалера с вытканным орнаментом несколько напоминает маркетри: спокойный узор, рожденный непрерывными геометрическими мотивами, кажется пышным; эти скромные мотивы, изящные и многообразные, не теряются на черном фоне благодаря игре белых вкраплений, дополняющих декор.

Совершенно иной вид имеет бархатная скатерть с вышивкой, выделяющей узор арабесок. Бордюр составлен из серий идентичных мотивов и их зеркальных отражений. Орнаментика находится под сильным воздействием персидской – в руках персидских орнаменталистов арабеска легко преображается в растительную форму. То же относится и к центральному медальону, хотя окружающие его мотивы испытывают некоторое византийское влияние. Великолепная скатерть с бахромой – настоящий шедевр своего рода. Прекрасный вкус чувствуется в роскошной вышивке бордюра со стройными, четкими стеблями, скользящими сквозь цветочные и трилистниковые узлы. Цветовая гамма арабесок придает им декоративную выразительность, которая становится еще очевидней благодаря тому, что мастеру пришла в голову счастливая мысль применить (исключая центральный медальон) только золотые нити, и насыщенный бархатный фон остался нетронутым в его великолепном единообразии.



Архитектонические обрамления
Драгоценные украшения с эмалью
Книжный декор, XV–XVI века

Пристрастие итальянских живописцев XV века к классическим архитектурным конструкциям в результате нарастающего интереса к античной культуре неизбежно распространялось и на мастеров книжного декора. Все чаще и чаще в растительные композиции полей и бордюров включались архитектурные мотивы. С конца XV века их роль все возрастала, а к XVI веку они начали пользоваться широкой популярностью и во Франции. Однако книжный декор, и в особенности бордюры архитектонического плана, выполненные на тонком пергаменте, прежде всего заимствовали характерные черты в ювелирном искусстве того периода. Ювелирное дело второй половины XV века коренным образом отличалось от златоделия и ювелирных работ XIII–XIV веков, и не только формой, но и прекращением использования многоцветной выемчатой или опаковой эмали по резьбе или рельефу. В представленных образцах крупных ювелирных изделий декор выполнен в технике живописной эмали, процветавшей в Лиможе в XVI веке. Мы видим также прозрачные и опаковые эмали, стекло с фольговой подложкой, граненные кабошоном полудрагоценные камни и рельефно обработанные жемчужины. Серебрение сочеталось с позолотой, металл чеканился всеми известными способами – от высокого рельефа до барельефа; особой любовью пользовались чернь и инкрустация. Наконец, изделие богато отделывалось цветными полудрагоценными камнями – сердоликом, порфиром, лазуритом, серпентином, нефритом и т. д., из которых складывались детали этой миниатюрной архитектонической композиции.

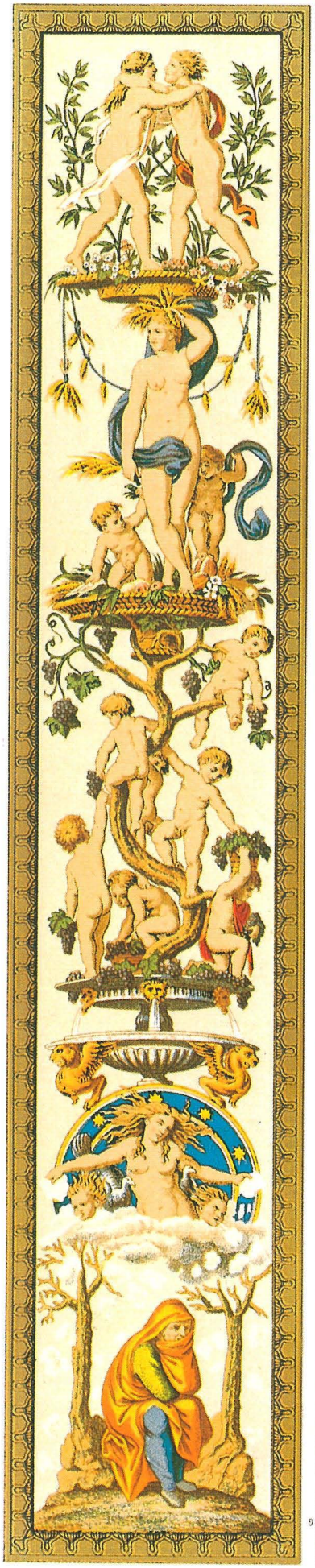

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

133 Ренессанс

Фрески и арабески Рафаэля
Залы Ватикана, XVI век

Что можно сказать об этих чудесах декоративного искусства, представляющих в то же время чудеса идеального искусства? Давая место в нашей книге нескольким прекрасным фрескам, написанным лучшими учениками Рафаэля под руководством самого мастера, мы вовсе не отдаляемся от темы: мы лишь расширяем ее границы, включая в нее самое возвышенное выражение орнаментального творчества. Эти гигантские композиции — нечто большее, чем орнамент, но тем не менее — орнамент. Связанные ли единством темы, отданные ли, как здесь, на милость восхитительного воображения, в любом случае они руководствуются всеохватным видением и отвечают всем требованиям декоративного эффекта.

Боковые вертикальные части таблицы заполнены главными сюжетами: слева — «Времена года» с их атрибутами, выразительными и поэтичными; справа — «Три Парки», держащие в руках нить человеческой жизни. В средней части таблицы помещены разнообразные орнаментальные мотивы из того же источника.





3





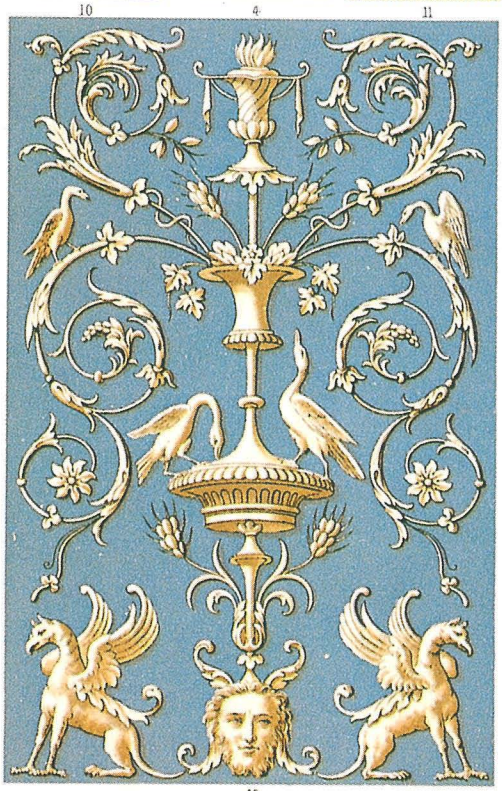
10



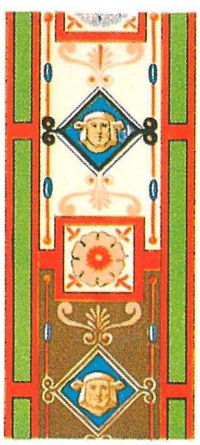
4



11



12



5



7



6



8



9



Гротески
Декоративные росписи в Ватикане

Название «гротескный орнамент» происходит, по всей видимости, от античных фресок с фантастическими созданиями – полуптицами-полуженщинами и цветочным орнаментом, – обнаруженных при раскопках (около 1500) римских сооружений, которые получили имя *«grotte»* (грот, пещера, помещение в горе). Манера исполнения основана на пристрастии к чудесному, на властной необходимости человеческой природы покинуть сферу своей жизни и перенестись в волшебный мир воображения. Эта универсальная потребность, родившись в человеке так же естественно, как мысль и поэзия, развивается более интенсивно у народов, чьи цивилизации созданы гетерогенными элементами различного происхождения.

Все орнаментальные мотивы присутствуют в рафаэлевских фресках, за исключением «трофеев» (в центре таблицы), взятых из рукописной книги с миниатюрами Джулио Кловио (Библиотека Арсенала, Париж), и двух гризайлей с позолотой на синих фонах справа и слева от фигуративной композиции на черном фоне (в самом нижнем ряду таблицы), найденных при раскопках Каса Таверна (Милан).


1
S
2
3

135 Ренессанс

Гравированные изделия из слоновой кости

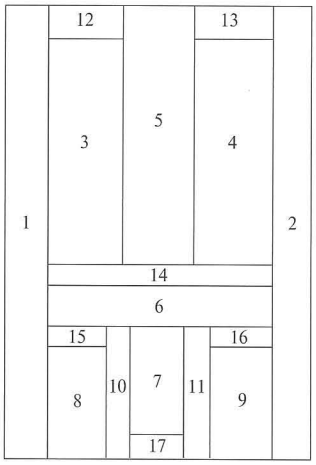
Представленные мотивы соответствуют нашей теме благодаря полихромной орнаментике с использованием черного и белого цветов. Иногда черный тон становится фоном для узора, обведенного контуром из пластинок слоновой кости; иногда он высветляет и детализирует этот рисунок. В других случаях черными становятся линии, оттеняя узор па белом фоне слоновой кости.

1–4
Фрагменты декора мебели черного дерева. Мотивы панелей и вертикальных фризов этого великолепного образца происходят от фресок Рафаэля в Ватикане;

5
Декор стула с контурно гравированными мотивами из того же источника;

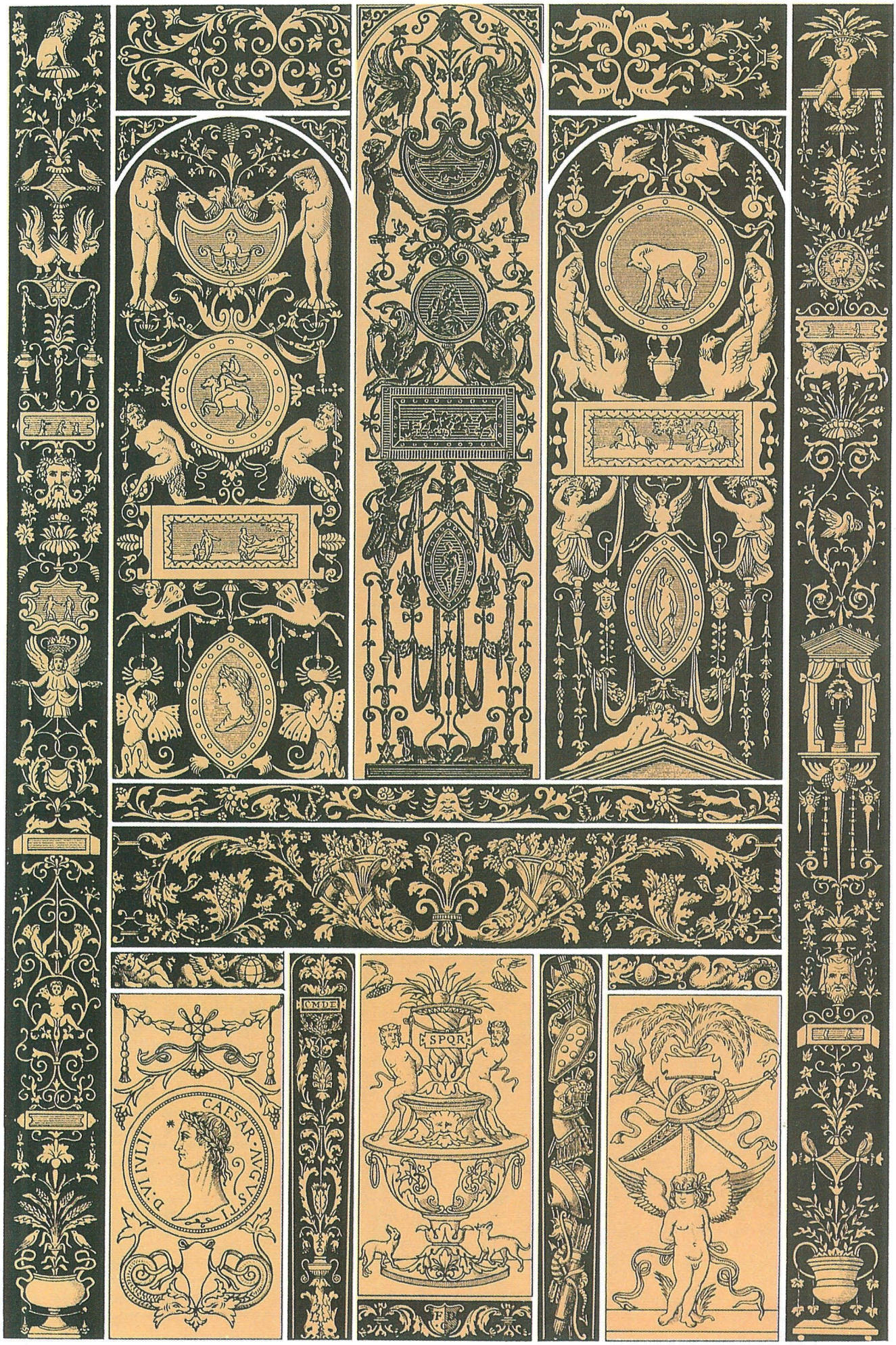
6
Мотивы по эскизам Агостино Венециано;

7–11
Орнаментальные мотивы;



12, 13
Декор ларца;

14–17
Непрерывные орнаментальные мотивы.


CAESAR·AVGVSTVS
SPQR

Архитектура как орнамент
Человеческая фигура в традиционном обрамлении
Росписи и миниатюры, XV–XVI века

1
Часть декора рукописного экземпляра «Божественной комедии» Данте. Роскошные орнаментальные мотивы покрывают фронтиспис части «Рай»: арочный вход уводит в перспективу, вместо которой в оригинале помещена миниатюра;

2
Часть страничного декоративного обрамления из рукописи XV века. Мотив основан на вертикальном ряде ниш, в каждой из которых находится изображение ангела, играющего на музыкальном инструменте той эпохи;

3
Архитектурный фон играет важную роль для изображения св. Елены, обнаружившей, по легенде, Животворящий крест. Акцентированная перспектива применена для увеличения высоты панели;

4
Часть обрамления миниатюры из рукописи XVI века. Фантастическая архитектура несет отпечаток итальянской стилистики и демонстрирует двойные колонны по обеим сторонам миниатюры, изящно соединенные вверху аркой, увенчанной узким карнизом; внизу—узкая ступень, на которую опираются пьедесталы колонн;

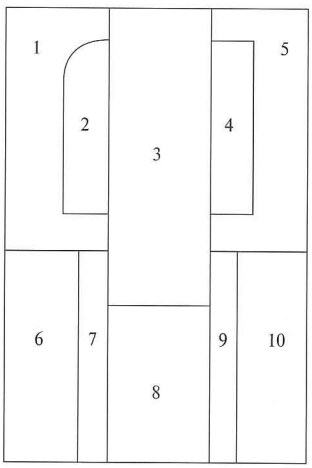
5
Декоративное обрамление страницы и миниатюра связаны эффектной перспективой. Мотив из того же источника, что и 4;

6
Вертикальная панель кисти Израэля фон Мекенена. Композиция свидетельствует о живом уме автора: глубина перспективы гораздо больше глубины ниши, однако умелым объединением сводчатых арок в верхней части панели художнику удалось добиться визуального впечатления классической ниши;

7, 9
Детали обрамления миниатюр из манускрипта XVI века;

8
Вертикальная панель с изображением главной фигуры, выделяющейся на фоне рамы архитектонического типа, которая связывает святую на первом плане с очаровательным пейзажем – на втором;

10
Роспись на вертикальной панели, напоминающей створку триптиха. Использована та же декоративная система, что и в 8, но в упрощенном варианте; каменная стена, возвышается до середины груди фигуры, связанной с пейзажем, перспектива которого имеет исходной точкой уровень стены.



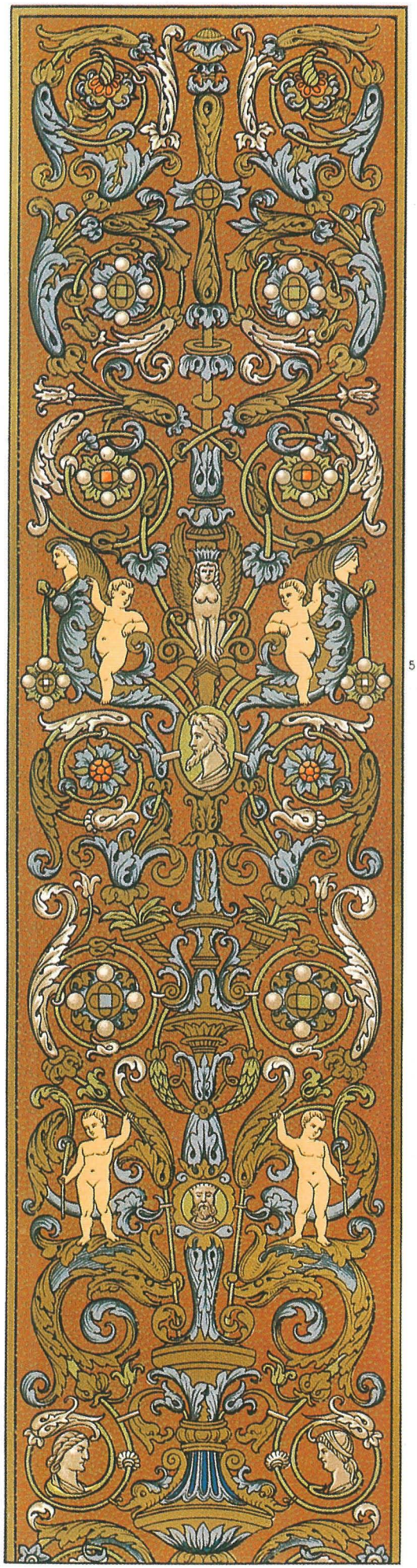

DE·EVR·DVX·BEEL·PVI
S'Helena

137 Ренессанс

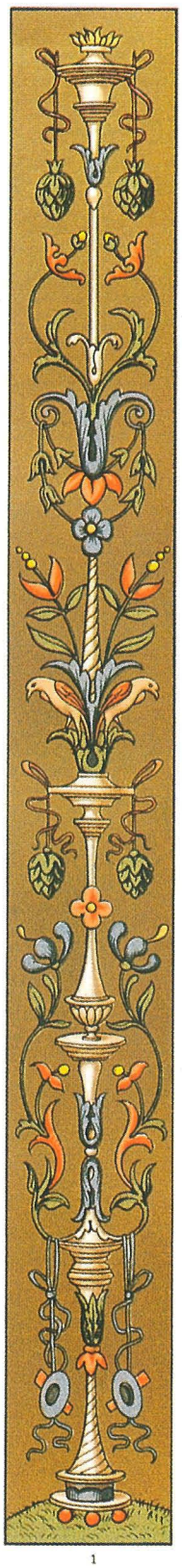
Книжная миниатюра, XV век

1, 2
Фронтиспис рукописной книги «Римская история по извлечениям из книг историка Павла Оросия» *[Historia Romana excerpta ex libris historicis Pauli Orosii]*.

Замечательные миниатюры принадлежат Джулио Кловио, ученику Рафаэля, который, по словам Вазари, пользовался в Италии огромным успехом. Отчетливые черты итальянского стиля также проступают в остальных трех орнаментах (3–5), украшающих рукописную книгу с трудами Иосифа Флавия (Библиотека Мазарини).



5



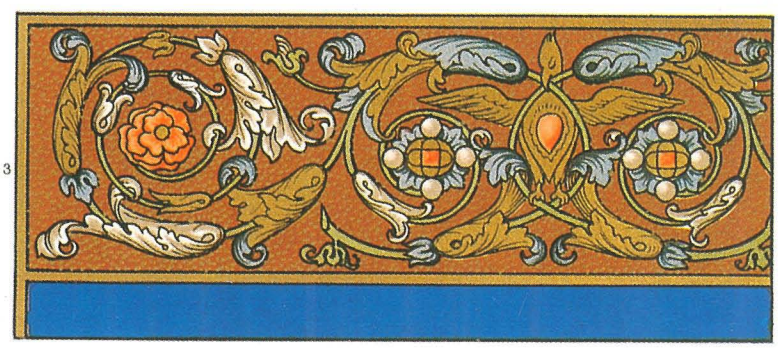
1



2



4



3

Книжная миниатюра, настенная живопись

Произведения, представленные на этой таблице, относятся к самому замечательному периоду итальянской ренессансной миниатюры. Джорджо Вазари в самых восторженных выражениях отзывается о трех флорентийских мастерах этого вида живописи: Стефано, Жерардо и Аттаванте (или Ванте) – вот те, кто особенно выделялся среди других.

1
Молитвенник (для заупокойной службы), принадлежавший папе Павлу II. 1450;

2
Манускрипт из библиотеки Матиаша Корвина с миниатюрами Аттаванте или Жерардо. 1492;

3–7
Книги антифонов (псалмов, отрывков из Священного Писания или Библии, исполняемых во время церковной службы) из Флоренции. Миниатюры Аттаванте. 1526 – 1530;

8, 9
Служебник (для каждого церковного дня) с миниатюрами, подписанными Аттаванте ди Габриелло;

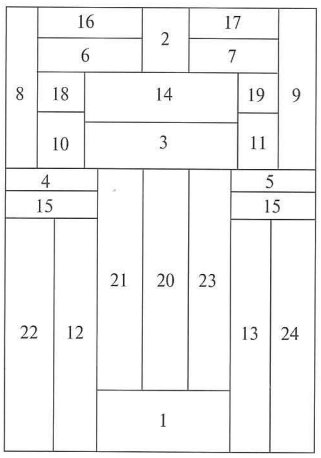
10, 11
Манускрипт с миниатюрами Аттаванте из библиотеки князей Барберини. Рим;

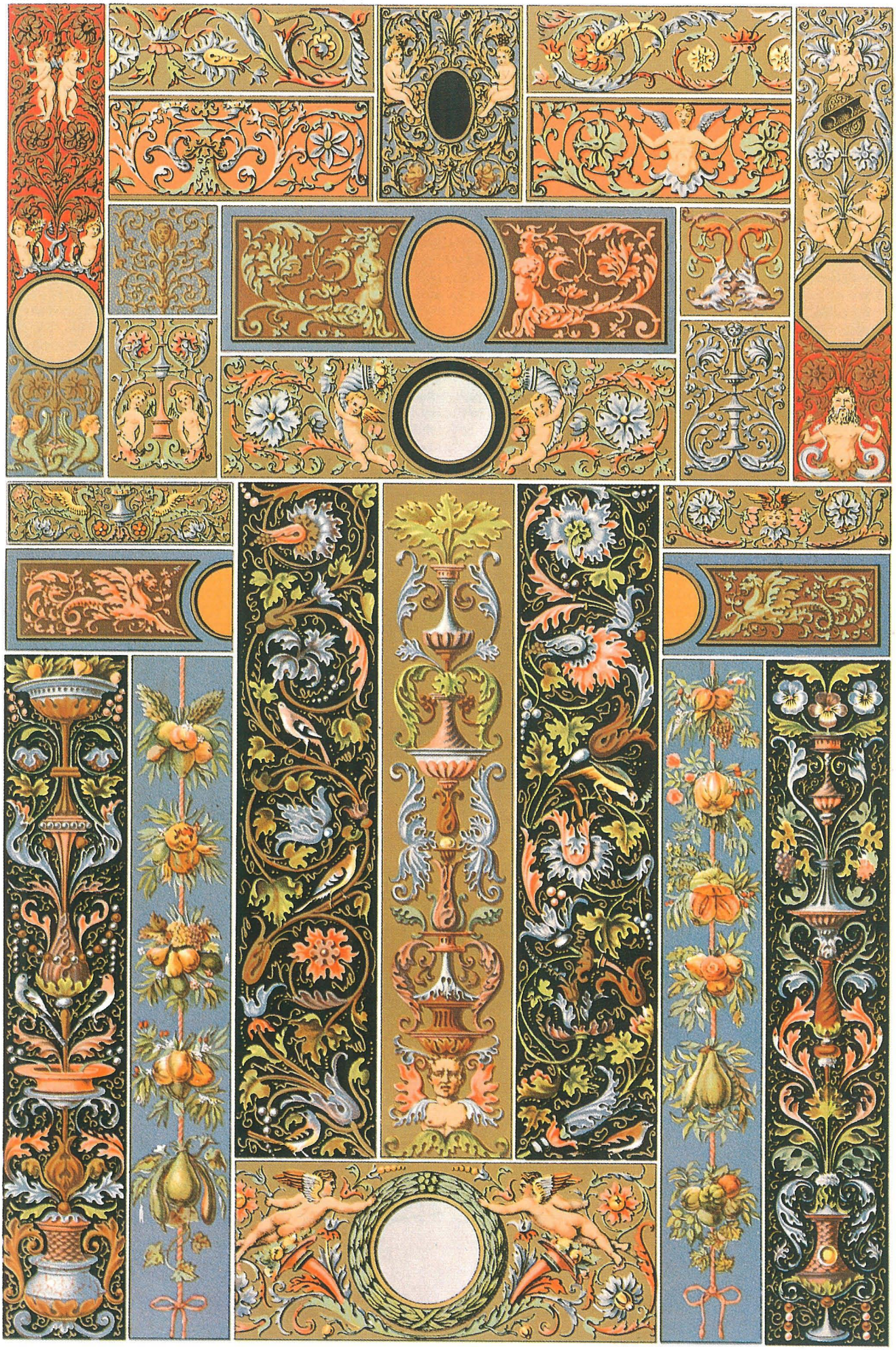
12, 13
Детали декоративных фресок Рафаэля в Ватикане. Возможно, они выполнены его учеником Джованни ди Удино;

14, 15
Миниатюры из молитвенника, принадлежавшего кардиналу Корнари. Приписываются Рафаэлю;

16–19
Жизнеописание герцогов Урбино. Ватиканская библиотека. Рим;

20–24
Из Часослова с календарем, датированного 1554 г. Монастырь Теринент.





139 Ренессанс

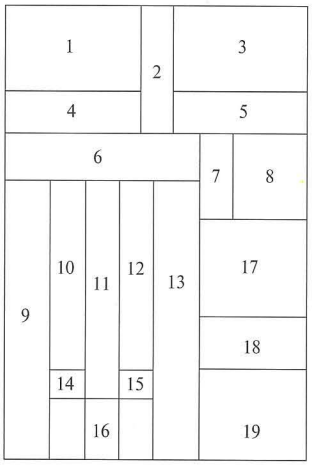
Книжный декор, XVI–XVII века

Большая часть представленных мотивов (1, 3–5, 7, 9,10, 12, 13, 17, 19) украшает две страницы молитвенника, принадлежавшего кардиналу Помпео Колонна, архиепископу Монреале и вице-королю Неаполя, где он скончался в 1532 году. Они демонстрируют мастерство, с которым орнаменталист той эпохи свободно обращался к языческим источникам, создавая декор сугубо христианской рукописи. Нисколько не задевая личных убеждений заказчика, он разворачивал перед ним целый мир изображений, особенно любезных образованному итальянцу эпохи Возрождения, влюбленному в античное наследие – архитектурные памятники, монеты, интальи, камеи и, разумеется, мифологию. Миниатюры кардинальского молитвенника традиционно приписываются Рафаэлю, хотя это кажется маловероятным, за исключением того, что выбор мотивов и композиции порой напоминает росписи в Станца делла Синьятура в Ватикане.

Миниатюрный мотив в центре вверху (2), декоративная вертикальная полоска, разделяющая две колонки текста, и инициалы (14, 15) восходят к молитвеннику папы Пия II, иллюминованному около 1450 года. Маргинальные миниатюры иллюстрируют сцены из Священного Писания, Нового Завета и Деяний Апостолов.

6, 8, 16 – два бордюра и инициал из рукописного экземпляра трудов Плиния Старшего (XVI век).

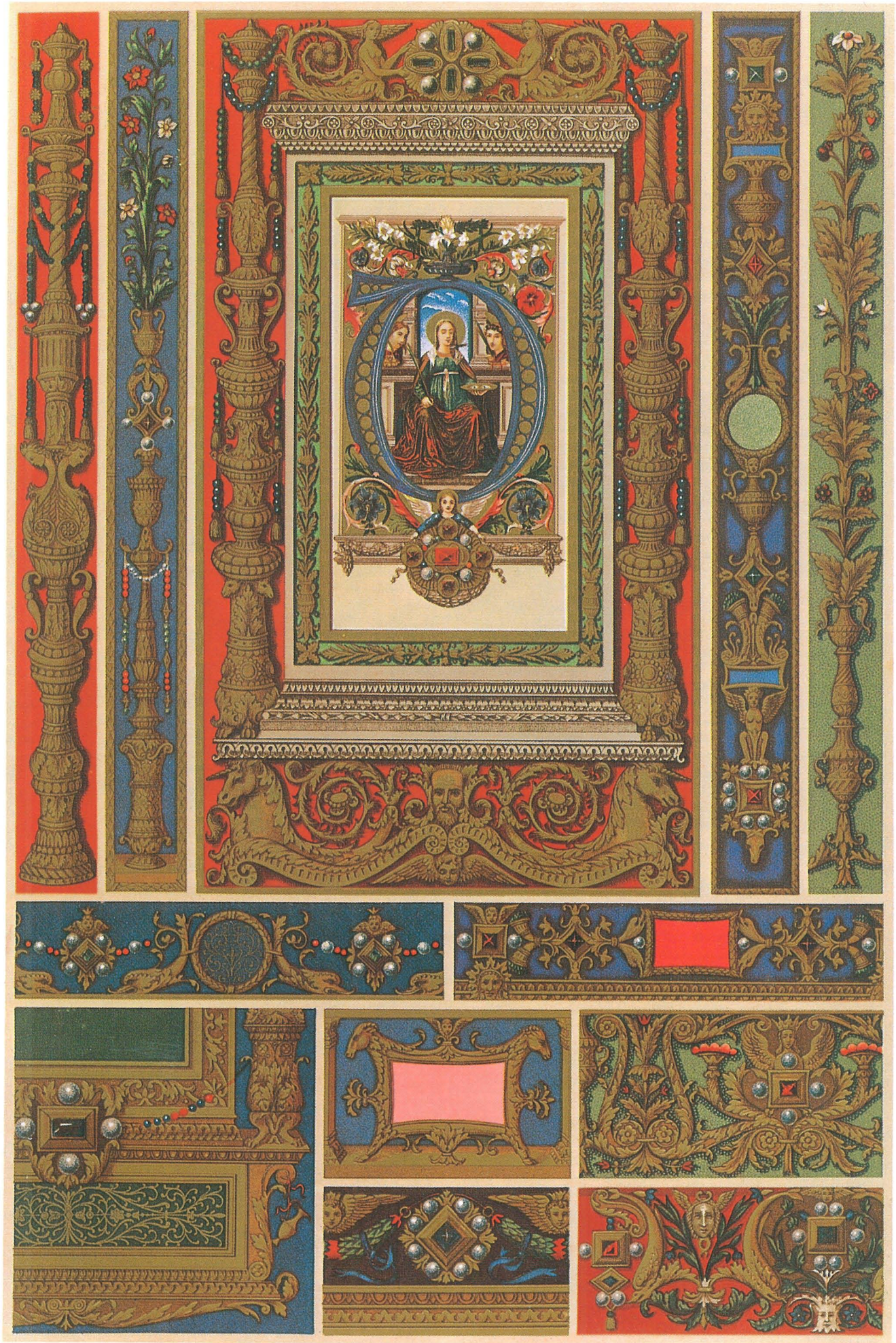
11 и 18 – фрагменты маргинального декора в молитвеннике, принадлежавшем кардиналу Корнаро.




DIVO
POMPEIO
ARDINAL
COLVMNA

Книжный декор, XV–XVI века
Мотивы ювелирных украшений

За исключением инициала, занимающего центральное место на таблице, представлены мотивы, взятые из одного источника – итальянской рукописи, известной под названием «Арагонский часослов». Ее декор напоминает работу златокузнеца, украшенную жемчугом и драгоценными камнями. В XV–XVI веках профессия златокузнеца считалась необходимой для занятий скульптурой, и будущим скульпторам полагалось проходить курс обучения у золотых дел мастеров. Великие скульпторы Брунеллески, Гиберти, Донателло, Пазолино и Лука делла Роббиа были высококвалифицированными златокузнецами.
По всей видимости, аналогичное образование получил и иллюминатор «Арагонского часослова», поскольку выбор и исполнение мотивов, внушенных римской античностью и златоделием эпохи Возрождения, выказывают руку подлинного мастера.
Образцы представляют настоящий ларчик с великолепными драгоценностями того времени, в особенности миланского происхождения, так как Милан был вторым по богатству городом-государством после Венеции и родиной герцогов Сфорца, чья страсть к роскоши не знала границ. При дворе Альфонсо, принца Арагонского, чей герб украшает рукопись, постоянно трудились восемь писцов, два миниатюриста и два переплетчика. Последние также включали мотивы драгоценных изделий в декор переплетов.
Инициал *D*, выполненный Монте ди Джованни (1448–1529), происходит из церковных книг Флорентийского собора, над которыми художник работал много лет. Монте был выдающимся мозаичистом и первоклассным миниатюристом. Инициал увенчан вазой с натуралистически изображенными лилиями и схематическими лиственными мотивами; внизу: ангел держит в руках великолепное украшение, усыпанное жемчугом, аметистами и рубинами.



141 Ренессанс

Книжный декор, XV–XVI века

Бордюрные мотивы (1, 3–8), как и многие мотивы предыдущей таблицы, восходят к знаменитому «Арагонскому часослову», иллюминованному в XVI веке.

1
Акантовые листья с натуралистически раскрашенными цветами; с ветвей, подобно плодам, свешиваются жемчужины и драгоценные камни;

3
Центральная сцена изображает композицию «Поругание Христа», поэтому маргинальный декор основан на мотиве терновых ветвей;

4
Поля рукописи заполнены переплетением гибких стеблей камыша, напоминающим кельтскую ленточную плетенку, однако таким изящным, что узор остается неперегруженным. Ювелирные украшения в этой композиции почти незаметны;

5
Узор – маки с зелеными и бронзовыми листьями попеременно и с почти натурально раскрашенными цветами – не содержит мотивов ювелирных украшений;

6
Единственный образец драгоценностей – в центре вверху; бордюр заполнен мотивами листьев, стручков гороха и красных цветов лапчатки;

7, 8
Части бордюров той же рукописи.
7 – основание золотого ювелирного украшения с эмалевым декором, о чем говорит полихромная расцветка. Великолепный образец ювелирной работы задерживает внимание на центральной части таблицы.
8 – верхняя часть другого листа рукописи с декором на сиреневом поле: он составлен из дубовых ветвей с желудями, а также ягод клубники и красных цветов лапчатки.

Украшенные инициалы.

9
Инициал *E* из *missale antiquum* (старинного молитвенника), иллюминованного во Франции ок. 1400;

10
Инициал *E* из «Антифонов» картезианского монастыря в Павии;

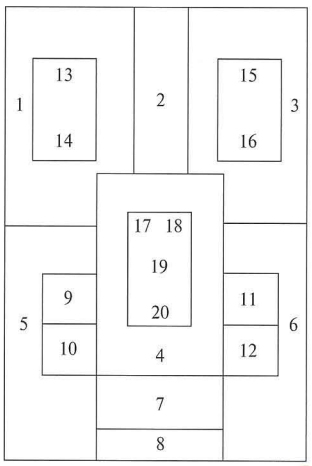
11
Инициал *P* из того же источника;

12
Инициал *E* в сочетании с изображением Иоанна Крестителя.

Розетки и орнаментальные узлы.

13–20
Детали чисто готического стиля заимствованы из Сиенского сборника церковных гимнов и псалмов, иллюминованного Джованни ди Паоло.

Наконец, 2 – с перемежающимися букетами алых и бело-синих цветов – иллюстрирует систему маргинального декора, очень распространенного в XV веке.





142 Ренессанс

Витражи с архитектоническим декором

В XVI веке витражи были чрезвычайно популярны. И стилистикой, и манерой исполнения они отличались от стеклянных цветных окон XIII–XV веков. Первые витражисты составляли большинство композиций из кусков настоящего цветного стекла, прибегая к раскраске прозрачного стекла лишь в случае обнаженных частей тела, белых драпировок и отдельных участков фона. К началу XVI века витражи исполнялись только в прозрачном стекле. Еще в XV веке распространилось применение эмалевых росписей, и уподобление этого процесса живописи постепенно подвело к мысли добиться тех же живописных эффектов в витражных росписях. Отсюда – осветление тонов, жесткая моделировка, введение перспективы, то есть полный отказ от плоскостного декора средневековых витражистов. Однако, несмотря на то что витражи XVI века утратили свой традиционный вид, делавший их зависимыми от архитектуры, никогда краски не были более чистыми, более сверкающими, чем в этих светлых, сияющих композициях, ибо полумрак средневековых соборов был нежелательным, да и просто вредным для гражданских зданий. По контрасту с витражами, составленными из кусков цветного стекла, где деталь приносилась в жертву общему эффекту, витражисты, исходя из принципов итальянского Ренессанса, наделили витраж иным характером благодаря совершенным графическим и колористическим достоинствам.

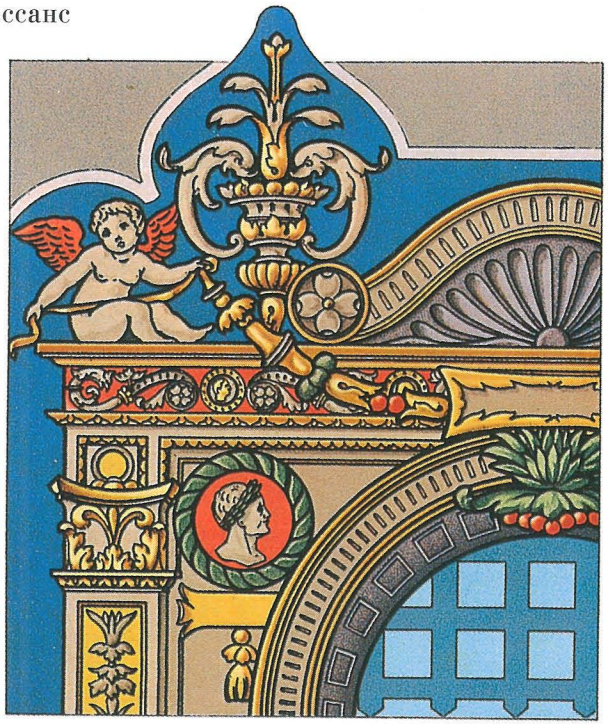
6
Бордюр, включающий королевские лилии Людовика XII и горностая Анны Бретонской; окно-«роза» (не сохранилось) в церкви Жизора, 1500–1515;

5, 7, 8
Мотивы из церкви Гранд-Андели, 1520;
5 – архитектурный мотив, красивейший след нормандского Ренессанса. Южные боковые часовни.
7 – мотив большого окна-«розы» в южном трансепте, с применением тех же декоративных элементов, что и несохранившееся окно-«роза» жизорской церкви. Он состоит из двух мотивов, расположенных один над другим и многократно повторяющихся, образуя сходящиеся в центре лучи; (второй мотив, также на зеленом фоне, воспроизведен на табл. 143, мотив 9.)
8 – мотив из часовни Сен-Кристоф;

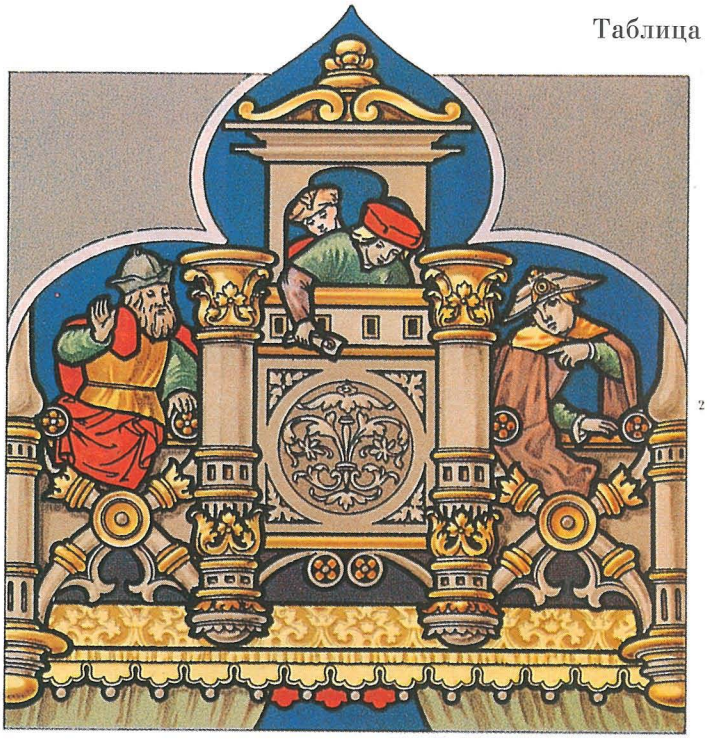
1, 3, 4, 9
Мотивы из церкви Сен-Венсан в Руане;

4 – датирован дважды: 1525 и 1526;

2
Мотив происходит из церкви в Монморанси, 1535.



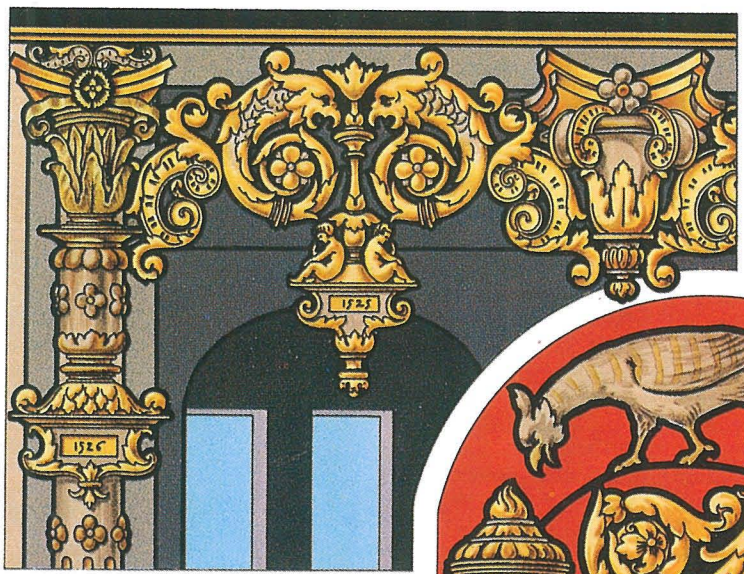
1



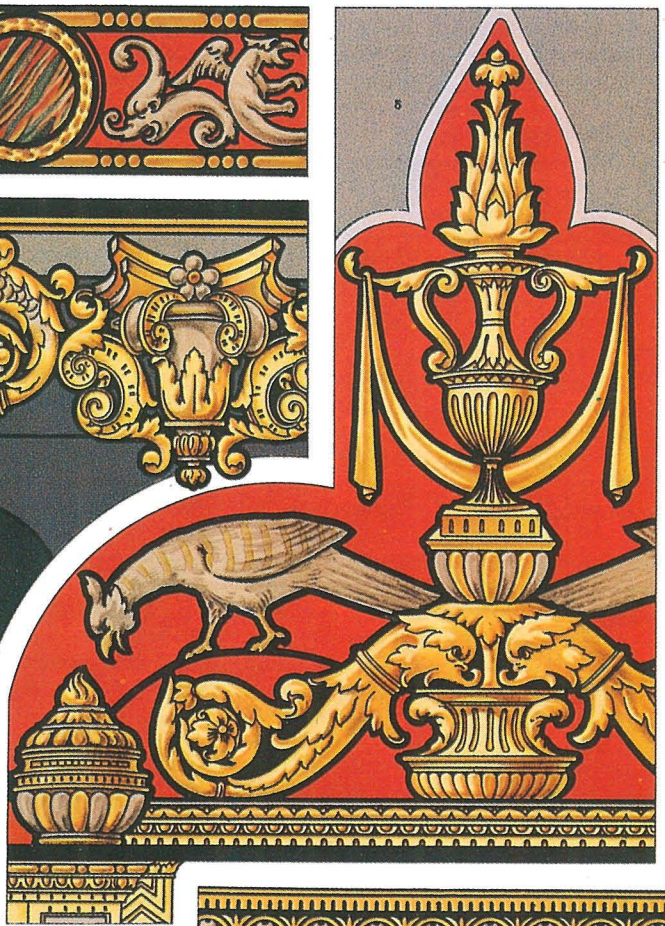
2



3



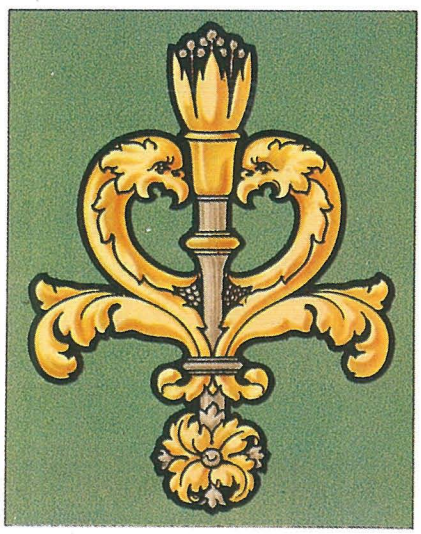
4



5



6



7



8



9

143 Ренессанс

Скульптурный декор, витражи

Таблица продолжает предыдущую.

Богатство мотивов делает возможным провести параллель с маргинальным декором рукописей того же периода. Характер этого декора гораздо сильнее выявляется в витражах с их более простыми художественными решениями и крупными размерами, в то время как работа иллюминатора неизменно оказывается перегруженной мелкими деталями. В XVI веке рисовальщики картонов для огромных витражей часто расписывали сами стеклянные поверхности и были подлинными художниками-декораторами того периода. В первой половине XVI века художественные школы всё еще имели большое значение, и французские витражисты того времени образовали поистине блестящую группу мастеров.

7, 9, 11, 14
Витражи в церкви Гранд-Андели, 1515–1520.
7 – часть бордюра в приделе Сен-Кристоф.
6 – мотив окна-«розы» в южном трансепте (парный мотив 7 на табл. 142).
14 – мотив над небольшой дверью южного фасада;

8
Декоративное навершие из церкви Сен-Патрис в Руане, 1520;

2
Панель из южной часовни близ алтаря в Руанском соборе, 1521 (датирована). Типичное выражение нормандского Ренессанса;

13
Орнаментальное навершие витража «Иоанн Креститель» в церкви Сен-Венсан в Руане, 1525–1526;

12
Фриз в Музее древностей в Руане; возможно, происходит из бывшей церкви Сент-Элуа, 1530;

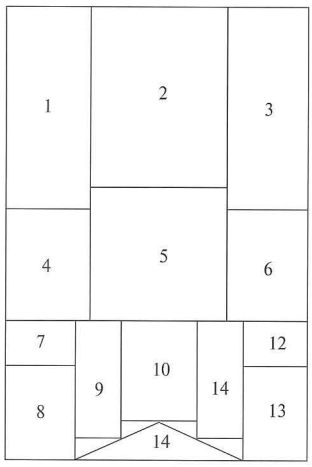
10
Мотив замкового камня на несохранившемся витраже. Фрагмент включен в витраж церкви Сен-Крепен в Жизоре, 1530;

1, 3
Мотивы балдахина из церкви в Монморанси, 1535–1540.
1 – часть непрерывного узора, заполняющего верхнюю часть витража, обращенного к правому приделу. Это мотив туренской школы, около 1540 (конец правления Франциска I).
3 – датирован 1535;

4
Этот архитектурный фрагмент включен в витраж церкви Сен-Жерве в Париже, 1535;

6
Картуш с полихромной решеткой из оссуария церкви Сент-Этьен-дю-Мон в Париже. 1535. Мотив – последнее и редкое воспоминание о французском Ренессансе, тип изящной, свободной модели, которую копировали художники периода Людовика XIII. Прототип восходит к школе Фонтенбло;

5
Часть витража в нефе церкви Сен-Патрис в Руане, 1550.





Французские школы скульптуры, гобеленов и витражей

Таблица завершает серию, связанную с витражами XVI века. Четыре исключения, относящихся к тому же веку, принадлежат другим жанрам, где полихромная расцветка также играет заметную роль: она довольно сдержанна в каменной резьбе с ее все еще богатым рельефом и более активна – в гобеленах, где дает эффектные результаты. Мы не станем углубляться в различные типы расцветки, используемой для каменной резьбы, гобеленов или витражей, тем не менее наши примеры как-то проясняют способ обработки несходных материалов ремесленниками, которые так часто проявляли себя настоящими мастерами в великолепный век Возрождения. Сначала поговорим об исключениях:

1 – ниша в верхней части гробницы кардиналов Амбуазских в Руанском соборе, шедевре нормандского Ренессанса (1520–1540).

5–7 – угловой картуш и картуш, включенный в непрерывный узор бордюра шпалеры, центральная сцена которой носит название «Триумф». Монограмма Марии Медичи в картуше (7) указывает дату изготовления шпалеры, но не дату создания картона, зато угловой картуш с сидящей фигурой стилистически всё еще принадлежит школе Фонтенбло. Гобелен с бордюром (5) входит в цикл шпалер «История Артемизии», картоны для которого исполнялись несколько раз. Между 1570 и 1660 гг. королевские ткацкие мастерские в Париже повторили этот цикл десять раз.

19 – узор для спинки стула.

Нормандская школа.

14
Церковь Гранд-Андели, 1515;

6, 10, 11, 15, 17
Тот же источник, 1520;

16, 18
Церковь Сен-Венсан
в Руане, 1520–1525;

2, 3, 9, 13
Руанский Музей древностей,
1530;

8
Церковь Гранд-Андели,
1535–1540;

4
Тот же источник, 1560.

Парижская школа.

12
Церковь Сент-Этьен-дю-Мон.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

145 Ренессанс

Майолика, живопись на стекле
Италия, XV–XVI века
Франция, XVI век

1
Архитектонический орнамент на поливной терракоте (Лувр, Париж). Самая ранняя керамика подобного типа принадлежит Луке делла Роббиа (1400–1482), который в юности был подмастерьем золотых дел мастера, после чего стал одним из ведущих скульпторов Италии. Он изобрел способ обжигать глиняную модель в глазури из окисей свинца и олова, соединенных с поташем, чтобы предохранить ее от атмосферных влияний;

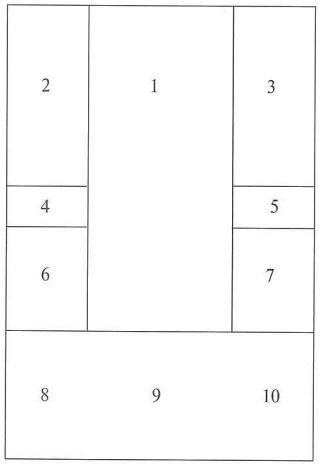
4–7
Два бордюра и два изразца, сделанных на фабрике Колладжоло, крупном центре производства тосканской керамики;

8
Фаянс с декором *sopra bianca,* то есть с узором белой глазури на слегка подкрашенном белом фоне. Бордюр с зеленым узором;

9
Декоративная лиственная «решетка» на фарфоровой тарелке. Первая в Европе такого рода посуда производилась в экспериментальных мастерских, основанных Козимо Великим во дворце Св. Марка во Флоренции. Это не был настоящий, чисто каолиновый фарфор, и француз Александр Броньяр, директор Севрской фарфоровой мануфактуры, называл его «гибридом», или «смешанным фарфором». Опыты оказались неудачными: иногда после обжига тулово сосуда приобретало зеленоватый или желтоватый оттенок, глазурь не всегда была ровной. Монохромный декор, выполненный (как в нашем случае) в чистом кобальте, редко бывал насыщенного цвета или однородной фактуры;

10
Майолика – род итальянского фаянса с металлическим отливом. Считается, что «майолика» – искаженное название острова Мальорка. Полумайолика входит в категорию поливной керамики; своей белизной она обязана ангобу. После росписи поверхность покрывается свинцовой глазурью, дающей перламутровый отлив;

2, 3
Мотивы эпохи нормандского Ренессанса: роспись на стекле в технике гризайли на желтом фоне, 1530. 2 – верхняя часть алтаря в церкви Гранд-Андели. 3 – витраж «Св. Криспин» в приходской церкви Жизора.





146 XVI век

Настенные и напольные поливные изразцы

Настенные изразцы, представленные в верхней части таблицы, происходят из Испании; они датируются временем правления Карла V (1500–1558); сделаны в Италии. Очень изящные барельефы этих изразцов с еле заметными выпуклостями и вогнутостями отлично выполнены и наделены удивительно четкими композициями. Узкие рубчики, подчеркивающие мотивы, отражают свет таким образом, что композиции обретают спокойное великолепное сверкание. Колорит – результат сложнейшего технического процесса, в котором обжиг играет, пожалуй, главную роль. Работу отличают безупречный вкус и уверенность штриха, и характер декора исключает возможность перепутать ее с мавританской. Вверху таблицы – два образца четырех идентичных изразцов, составляющих крупный рисунок. Мотив в центре – отдельный изразец, воспроизводимый в увеличении исключительно ради его красоты.

Нижняя часть таблицы занята частью напольного изразцового покрытия перед очагом. Поливные изразцы сделаны в Италии. Используя изразцы двух форм (шестиугольник и квадрат), керамист добился прекрасной композиции, настолько напоминающей оригинальные кессонные своды великого итальянского архитектора Себастьяно Серлио, что появляется искушение приписать их ему. О назначении изразцов подобного типа отчетливо говорит рельефная поверхность; они могут служить лишь для облицовки стен. Изразцы с гладкой поверхностью также применялись для облицовки стен, но чаще – для пола.



147 XVI век

Книжный декор

Два орнаментальных мотива, расположенных один над другим в средней части таблицы, — итальянского происхождения и почерпнуты из знаменитого Сиенского сборника церковных гимнов и псалмов (*Graduel*). Остальные мотивы исполнены в традициях французского Ренессанса (турская школа). Они представляют интерес и своими декоративными достоинствами, и тем, что их автором был Франсуа Коломб.

Одним из самых плодовитых французских скульпторов XV — XVI веков был Мишель Коломб, подлинный зачинатель Ренессанса во французской пластике. По-своему используя культуру итальянского Возрождения, он вводил античные мотивы в декор своих памятников. Мишель Коломб был автором проекта величественного надгробия, воздвигнутого в Нантском соборе по заказу королевы Анны Бретонской в память ее родителей — Франциска II, последнего герцога Бретонского, и Маргариты де Фуа, — где были использованы элементы ренессансного декора (пилястры, орнаменты). Из старинных архивов известно, что Коломб работал с тремя своими племянниками, «великолепными мастерами»: Гийом Реньо резал из камня лица и фигуры, Бастьен Франсуа был архитектором и каменщиком, а Франсуа Коломб — «рисовальщиком». Известно, что Мишель Коломб делал модели из терракоты, а Франсуа разрисовывал лица и руки, и все, что потребуется, красками разных цветов.



Картуши

Первоначально картуш был лепным украшением, в основе его лежит средневековый щит с гербом, эмблемой и надписью. Многочисленные его модификации очень интересны для орнаменталиста. Картуши вырезались также из твердого дерева, полировались кожей и всячески обрабатывались, пока не преобразились в S-образные лиственные завитки и рокайльные украшения XVIII века и не обрели, в конце концов, элегантных очертаний в стиле Людовика XVI. Итальянцы начали отдавать должное картушу как орнаментальному мотиву лишь в XV веке. Плод архитектурного гения европейских мастеров, картуш не имеет ничего общего с искусством Азии или Востока. Он подчиняет себе все виды декора.
Не считая многочисленных отдельных примеров, предлагаем серию картушей в хронологическом порядке. Это первый опыт такого рода.

XV век.

1
Мотив из картины
Чима да Конельяно
(Лувр, Париж).

XVI век.

2–5
Эскиз Антонио Рацци
(Лувр, Париж);

6
Рукописная книга
(Библиотека Арсенала, Париж);

7–11
Поливные терракотовые рельефы, расписанные в итальянской манере (внешний декор так наз. «Мадридского замка» в Париже, построенного при Франциске I);

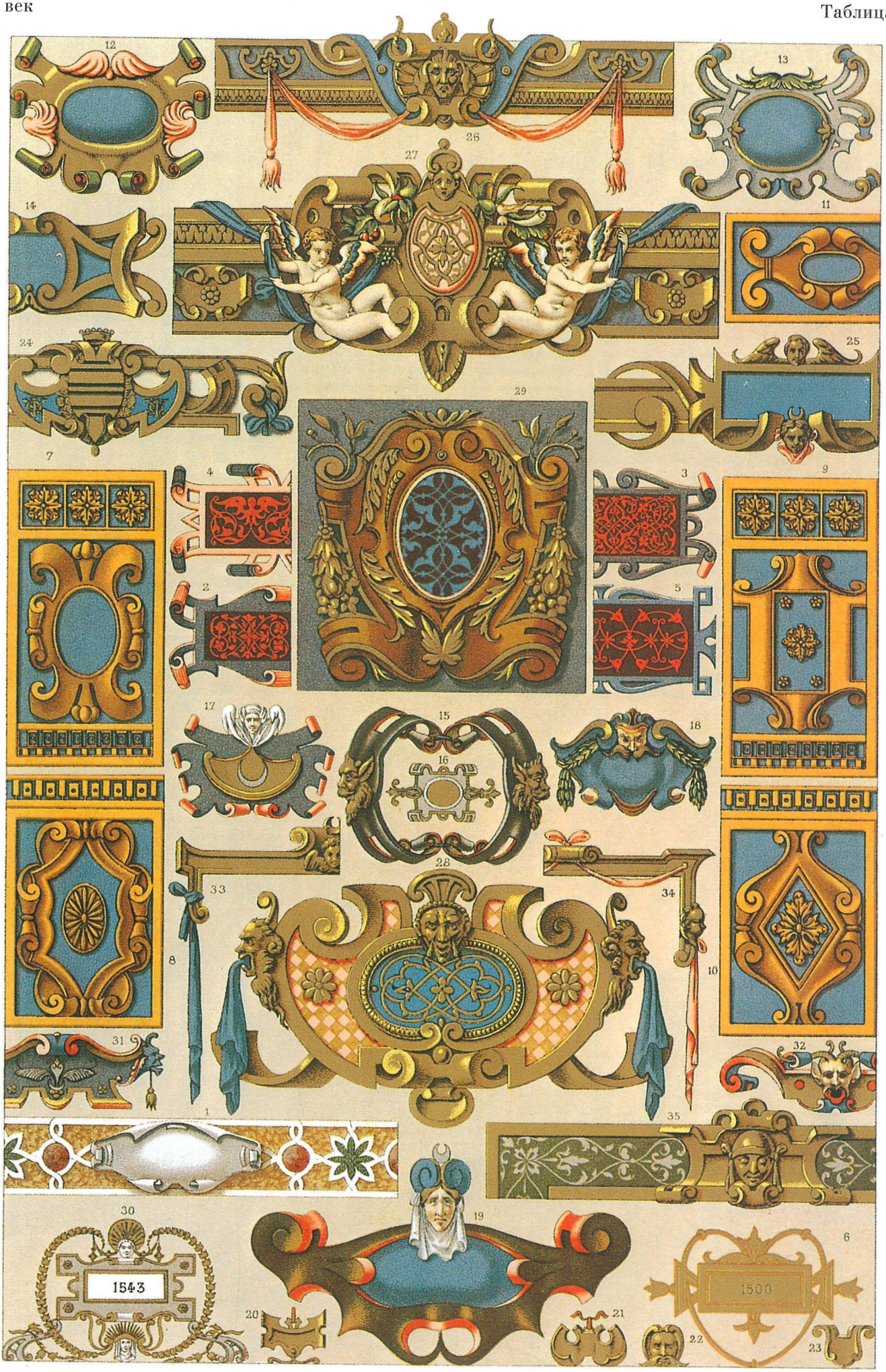
12–15, 18–21
Росписи Приматиччо во дворце Фонтенбло;

26–28
Декоративные обрамления портретов в великолепной книге, переписанной для Франциска I около 1530 г.
(Нац. библиотека, Париж);

29
Витраж в склепе церкви Сент-Этьен-дю-Мон.
Французский Ренессанс, 1535.
Этот картуш – одна из немногих реликвий французского Ренессанса того времени. Изначально он обрамлял герб донаторов этих витражей (они были разбиты в период Реформации); мы заменили герб арабеской того же стиля;

30
Витражное окно с гербом руанской гильдии златокузнецов и датой *1543*;

16, 17, 22–25, 31–35
Мотивы книжного декора по эскизам Жеффруа Тори, Кузена Старшего и других художников эпохи Генриха II.


12
26
13
27
14
11
24
25
29
7
9
4
3
2
5
17
15
18
16
28
33
34
8
10
31
32
1
35
30
19
6
1543
1500
20
21
22
23

Декоративные росписи в галерее Франциска I Дворец Фонтенбло

Декоративным центром этих великолепных панелей всегда является крупный архитектурный картуш, иногда дополняемый малыми, второстепенными. Поскольку выступающая панель требует плоской резьбы, картуши делаются почти совершенно плоскими, а обрамляющие их завитки растительного орнамента – очень тонкими, чтобы сохранить все преимущества выпуклого рельефа, которые допускает их хрупкая сущность. Медальон дарохранительницы с рельефным изображением саламандры – геральдического символа Франциска I – вынужден, таким образом, иметь низкорельефный бордюр, поэтому картушное обрамление типа *carta* с закручивающимися концами должно быть смягчено и даже устранено из композиции этих картушей, многие из которых жесткими линиями напоминают деревянные. Разнообразие и в отдельных случаях совершенное изящество декоративных конструкций, где картуши эффектно сочетаются с растительными мотивами, образуют единый гомогенный элемент, делающий панели одними из самых прекрасных в своем роде.

Мы видим, с каким вкусом и умением добивались итальянцы смягчения регулярного картуша, обогащая его листьями аканта и привлекая в его декор реальный или мифологический мир античности. Зная, как использовать античные модели, эти мастера были далеки от рабского подражания. Профессионализм способствовал проявлению их природного таланта, и они совершенно независимо обрабатывали материал, доставшийся им от прошлого.

Античные художники не знали декоративного картуша, и разнообразные комбинации, которые он породил, дав основу для композиций с изящными растительными завитками, никогда не входили в репертуар античного декора. Эпоха Ренессанса была возрождением, но возрождением иного рода: в руках мастеров-резчиков, выполнивших эти панели, оно наполнилось очарованием весеннего обновления. Талантливые ремесленники, прямые наследники классического прошлого, с отличными «характеристиками», выданными их школами, вспоминали о своем происхождении без всякого смущения, уверенные в том, что они сами выявили свою личность, привнеся природный вкус почти в каждую вещь, которую мир знал с незапамятных времен. Так Возрождение XVI века развивало свой стиль, напоминающий античность, не будучи при этом ни древнегреческим, ни древнеримским.

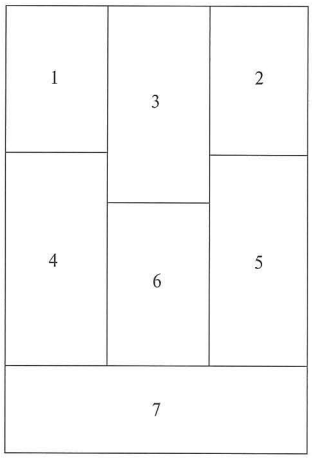


Резные, живописные и тканые картуши XVI–XVII веков

Декоративный картуш, как правило, ведет происхождение от церковной дарохранительницы, которая с приходом эпохи барокко представляла драгоценное ювелирное изделие в виде солнца с лучами. Назначение картуша – подчеркивать заключенные в него надпись, символ, исторический или мифологический персонаж, обрамляя их декором – то простым, то замысловатым, в сопровождении растительных мотивов, фигур, цветов, плодов, лент и проч. Иногда главный картуш рождает меньшие, второстепенные картуши, образующие вместе с ним крупноформатную композицию. Наконец, картуш может быть чисто архитектурным элементом, соответствующим главным линиям постройки; он может быть и независимой структурой на фоне, ограниченном краями панели; применяемый еще более свободно и украшающий часть бесконечного поля, он обретает воздушную легкость.

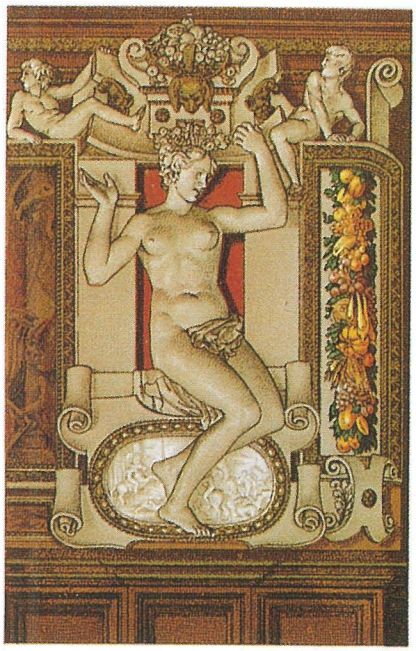
На таблице воспроизводятся:

1, 2 – картуши из Галереи Франциска I во дворце Фонтенбло; представлены концы архитектурного картуша типа *carta* – с плоской поверхностью, заворачивающейся на обоих концах в спиральные завитки;

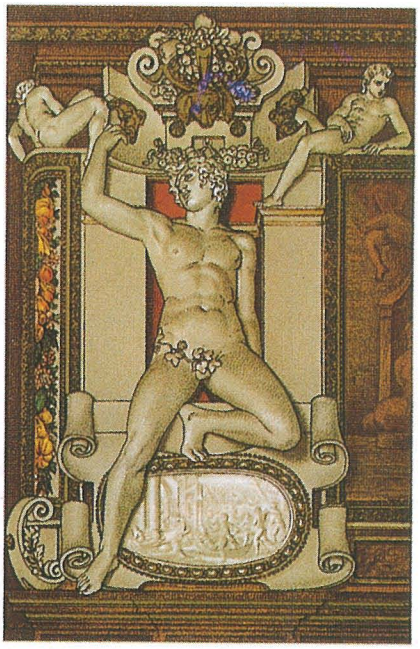


6, 7 – мотивы шпалерных бордюров. Картуш и лепные украшения носят архитектонический характер; великолепная цветовая гамма;

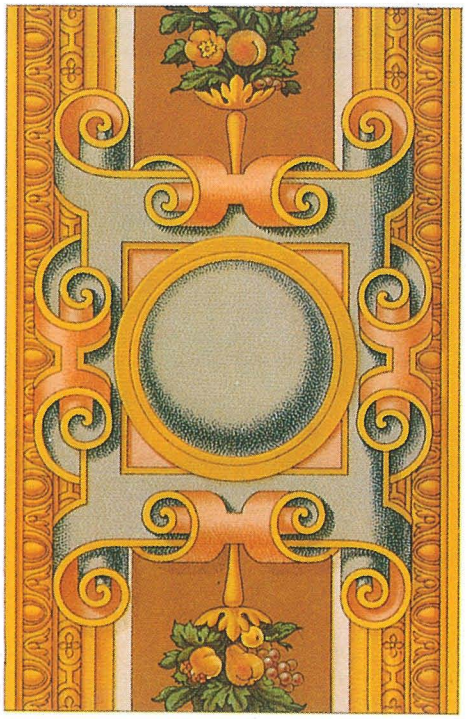
3–5 – позолоченные дверные панели (в технике *sali d'or*) из того же источника, что и в табл. 151.




HENRICVS·IV·DEI·GRATIA·FRANCIÆ·ET·NAVARRÆ








MARIA·MEDICEA·H·IV·CONIV
QVAM SEMPER FATIS



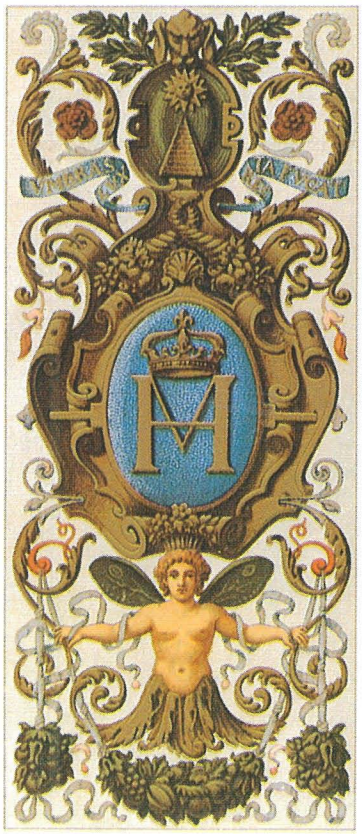
151 XVII век

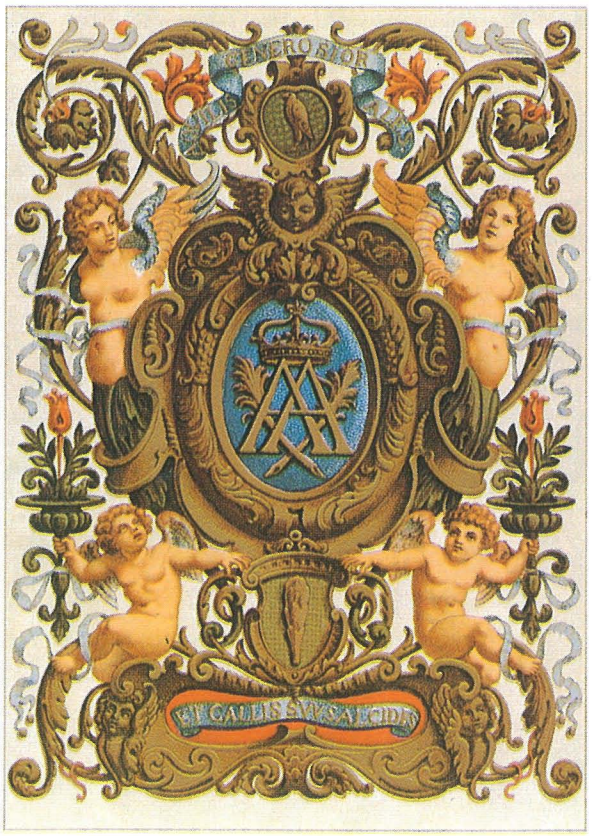
Декоративные росписи
Дворец Фонтенбло

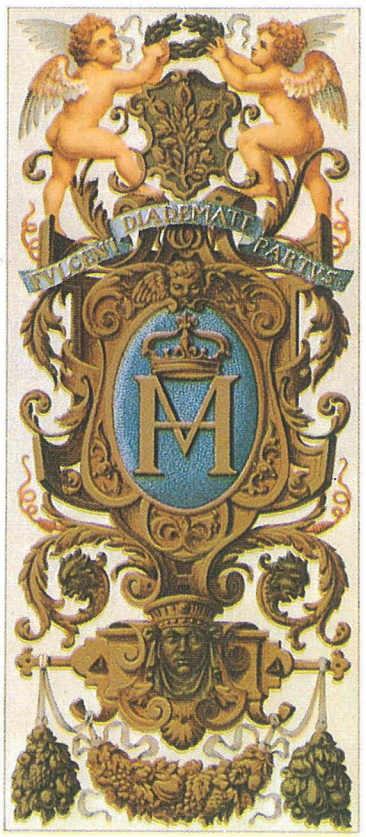
Представленный декор тесно связан с изящными искусствами эпохи Генриха IV и Людовика XIII. Характерные черты позволяют рассматривать его вместе с декоративными росписями первой половины XVII века. Однако следует предупредить читателя, что медальоны с эмблемами, украшающие первую приемную дворца Фонтенбло, были выполнены в 1834 году под руководством декоратора Шарля Мёнша, которому Луи-Филипп поручил реставрировать помещение кордегардии (вестибюль).
Мы располагаем достаточным материалом, чтобы восстановить характер первоначального декора. Фактически все сохранилось: куски картона (правда, большая их часть превратилась в клочья), обнаруженные на потолке, после того как сняли закрывавший их холст, до сих пор носят следы орнаментальных мотивов и цветов, «трофеев» и оружия, написанных масляными красками на золотом фоне. Этого было достаточно, чтобы без особых затруднений вернуть плафону и фризу внешний вид эпохи Людовика XIII. Белый фон панелей украшен декором необыкновенной пышности, тонкой работы и великолепной отделки. Позолота выполнялась особым методом *sali d'or*: штриховка чистым металлом, нанесенная на грунт насыщенного бронзового цвета, давала эффектную световую моделировку. Пять двустворчатых дверей (настоящих или ложных) кордегардии были расписаны композициями в память правителей, чьи имена связаны с расширением или украшением дворца Фонтенбло. Две большие панели представляют часть декора двери, посвященного Антуану Бурбону, герцогу Вандомскому и отцу Генриха IV: на одной створке – портрет героя битвы при Анделе, увенчанный гербом Вандомов, на другой – монограмма Жанны д'Альбре, матери Генриха IV, и герб Наварры. Две меньшие панели с монограммой Генриха IV и Марии Медичи демонстрируют различные эмблемы и девизы. Внизу в центре – монограмма Анны Австрийской.


A·DE·BOVRBON









Лиможские эмали
Гризайль

1, 12, 16, 17
Мотивы декора чаши с поддоном и крышкой.
1 – фактически два мотива: медальон с мальчиком на дельфине украшает чашу изнутри, откуда декор переходит на наружную поверхность крышки;
12 – бордюр, орнаментированный штабиками ов;
16 – роспись на ножке чаши;
17 – бордюр на внутренней поверхности крышки;

2, 14 – детали росписи на круглом блюде, выполненной тем же эмальером (2 – внутренняя часть блюда, 14 – наружная);

3
Наружная роспись чаши с поддоном;

4, 11, 15
Роспись внутренней поверхности чаши.
4 и 15 – два маскарона (см. также табл. 153, мотив 11);

9, 10
Роспись на круглом блюде с датой *1558* в картуше;
9 – бордюр на оборотной стороне блюда;

5
Часть росписи на ножке чаши;

6
Бордюр на маленькой эмалевой шкатулке;

7, 8
Декор кувшина для воды.
7 – роспись внутренней поверхности горловины;
8 – основание сосуда (вверху) и ножка (внизу).

Приблизительно в 1520 году лиможские мастера почти полностью оставили старые методы эмалевой росписи по эмалевому фону ради новой техники, известной как гризайль, хотя старый метод применялся время от времени для разнообразия декоративных эффектов.
В течение всего XVI века гризайль, то есть линия, получаемая в результате химического процесса того типа, что применяется в гравировании травлением, подчеркивает элементы изображения, придавая рисунку четкость и твердость, которые вместе со светомоделировкой придают эмалям особо впечатляющий характер.
Злоупотребление фольгой и золотыми бликами снижает художественную ценность лиможских эмалей, и к концу XVI века их коммерческая стоимость резко падает.


1572
PRE

153 Ренессанс

Гризайли лиможских эмалей
Живописные эмали
Вышивка и росписи

Эмали.

3
Оборотная сторона овального блюда (дл. 54 см). Этот образец живописной эмали подписан монограммой *J. C.*, принадлежащей Жану Куртуа, или Куртейсу (1515–1586), лиможскому эмальеру, которому приписывается декор этого блюда. К сожалению, он не имел обыкновения датировать свои работы.
Техника живописной эмали, слой которой мог накладываться на оборотную часть металлического предмета (контрэмаль), имела большое значение для предотвращения односторонней деформации предмета при обжиге. Лиможские эмальеры обратили эту необходимость в преимущество, используя ее при обработке тех предметов, где, в зависимости от формы, оборотная сторона оказывалась в поле зрения. Такой декор мог быть чрезвычайно разнообразным. Иногда обе стороны украшались одинаково – гризайлью с золотыми бликами на темно-коричневом фоне; иногда оборотная сторона имела контрастную расцветку;

4, 5
Бордюры блюд с повторяющимися мотивами. Работа Леонара Лимозена, самого оригинального и широко известного лиможского эмальера. Его ранние работы исполнены в основном под влиянием немецких мастеров, и в 1532 году он декорировал несколько тарелок по рисункам Дюрера; в дальнейшем копировал композиции Рафаэля по гравюрным оттискам. Начиная с 1552 года он работал под влиянием школы Фонтенбло, и в особенности – стиля Никколо дель Аббате, одного из мастеров этой школы;

6, 7, 14
Эмали Пьера Куртейса (или Куртуа). Этот эмальер , датировавший свои эмали, работал во второй половине XVI века;
6, 7 – декор чаши: роспись на ножке;
14 – мотив на верхней части кувшина для воды (его дополняет мотив 8 на табл. 152);

8
Маскарон на дне блюда;

11
Четвертый маскарон из серии, представленной на табл. 152 (4, 11, 15).

Вышивка и росписи.

1, 2
Угловые мотивы книжного декора, выполненного Джироламо да Кремоной;

9, 10
Угловые мотивы, выполненные Либерале да Вероной;

12, 13
Поле и бордюр тканого покрывала на кресло;

15
Поле шпалеры с повторяющимся узором. Период Генриха II;

16
Кайма туники. Тот же период.



Лиможские эмали и итальянская майолика

Искусство расписной эмали, близкое формам станковой живописи, возникло в Лиможе около 1520 года и достигло расцвета приблизительно через двадцать лет. Россо и Приматиччо, итальянские живописцы, работавшие во Франции, делали эскизы для лиможских эмальеров, помогая им создавать новое искусство.
Королевская эмальерная фабрика в Лиможе была основана Франциском I. Придворный эмальер Леонар, чаще называемый Леонар Лимозен (житель Лиможа), стал ее директором. Наиболее известными мастерами были братья Пенико (представители старой школы), Пьер Ремон, братья Куртейс (или Куртуа), Марсиаль Ремон, Мерсье и Жан Кур (известный как Вижье). Большинство орнаментов для работ в технике расписной эмали было создано Дюсерсо, Кузеном Старшим и Пьером Верье, но главным образом Этьеном Делоном («Стефанусом»).

Мотивы лиможских эмалей;

1–3
Изделия Мартена Лимозена;

4–6
Мастерская Леонара Лимозена;

7
Мастерская Пьера Ремона;

8
Оборотная сторона тарелки
с отверстием в центре.
Мастерская Пьера Ремона;

9
Бортик блюда
из той же мастерской;

10–13
Бортик блюда, расписанного
Пьером Куртейсом;

14
Кайма и ободок, приписываемые
Жану Куртейсу;

15, 16
Край блюда, расписанный
Жаном Куром (Вижье).

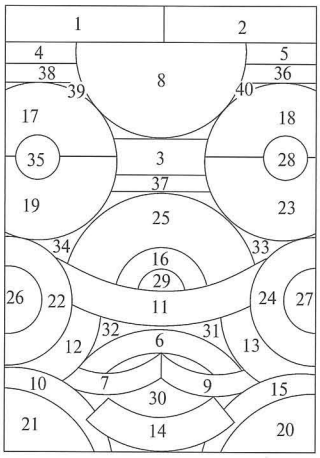
Мотивы 17–40, украшающие итальянские майоликовые изделия, как правило, точно и умело скомпонованы, не скрывают при этом своего восточного или античного происхождения. Некоторые майоликовые блюда так хороши, что шведская королева Кристина, ценительница и собирательница предметов декоративного искусства, предлагала обменять их на серебряные блюда того же размера.

17–23
Майоликовые тарелки
с орнаментальными бортами;

24, 25
Глазурованные бортики;

26–29
Монохромные орнаменты;

30–40
Гротескные орнаменты.
Урбино (Италия).





155 Ренессанс

Поливные изразцы

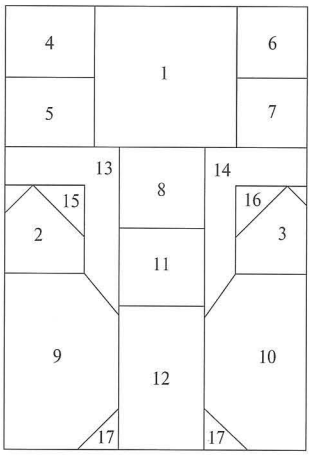
1
Пятиугольные изразцы;

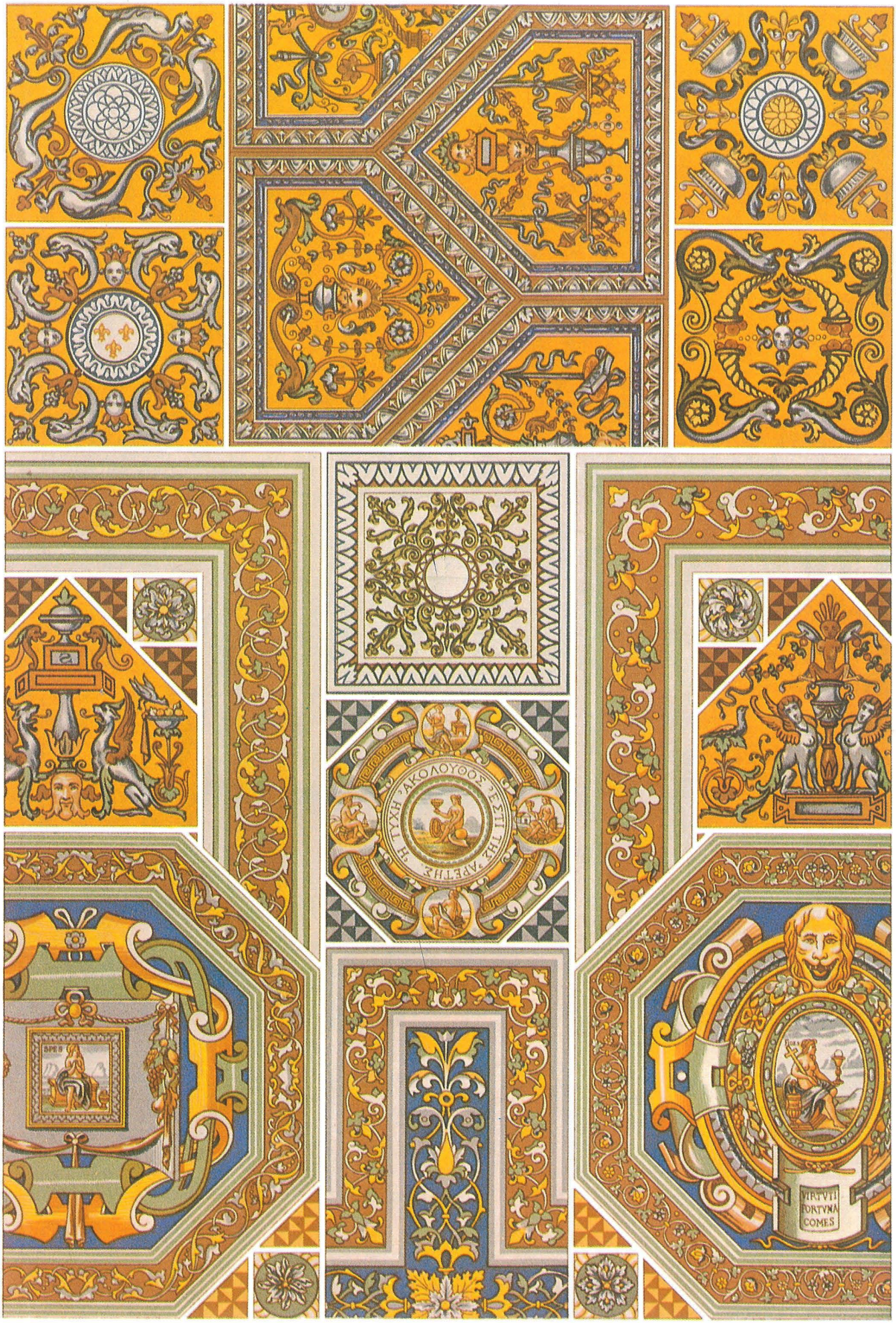
2, 3
Пятиугольные изразцы
(с таким же бордюром, как в 1);

4–8
Квадратные изразцы;

9–14
Мозаичный пол в замке Полиси
(деп. Об);

15–18
Отдельные изразцы
с индивидуальными сюжетами
из замка Полиси.

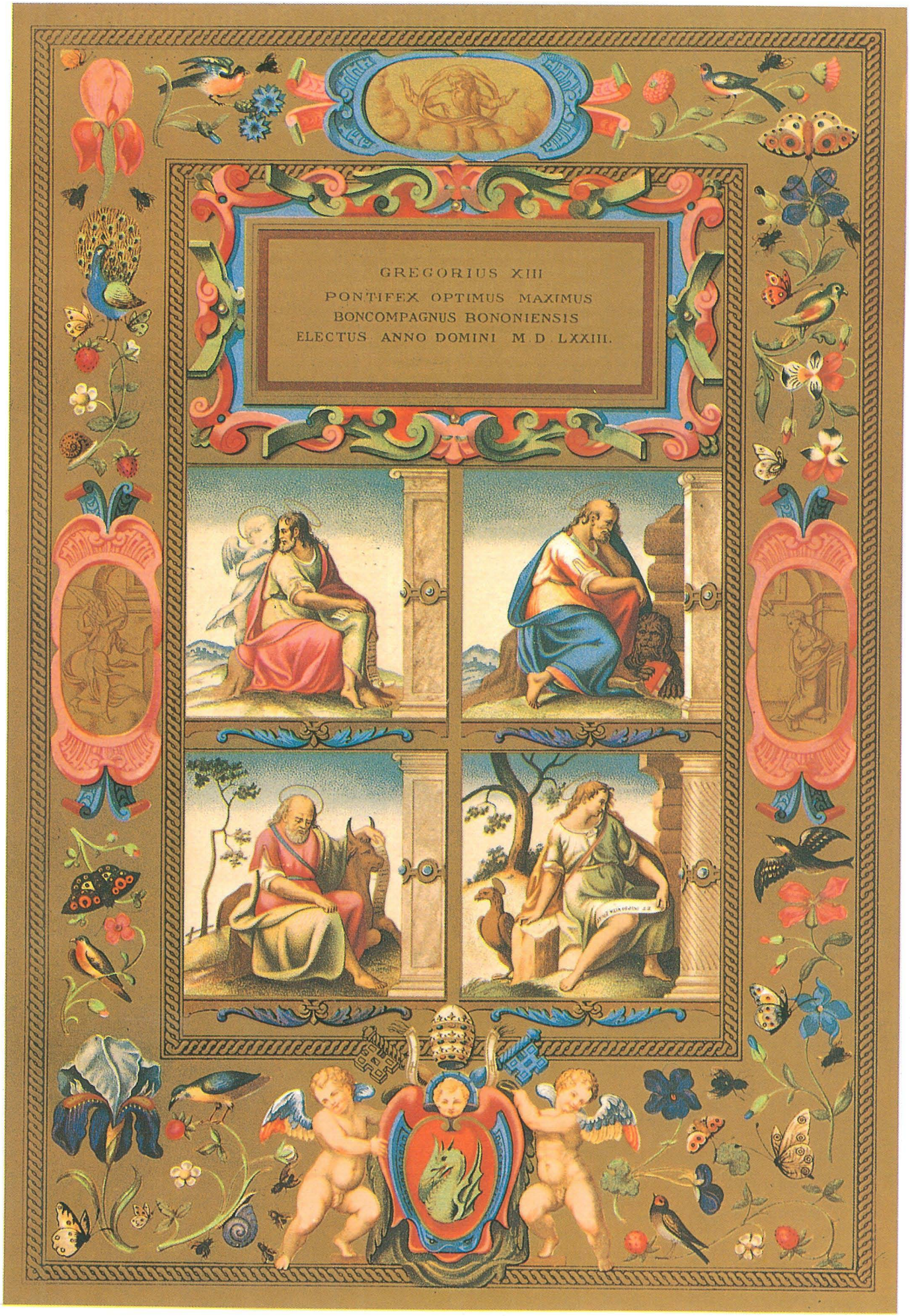



Η ΤΥΧΗ ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ ΤΗΣ ΑΡΕΤΗΣ
SPES
VIRTVTI
FORTVNA
COMES

Книжный декор

Эта великолепная декоративная композиция (1573) исполнена масляными красками на листе тонкого пергамента. Считается, что автором был Джулио Кловио, написавший ее по случаю возведения Григория XIII (в миру – Уго Буокомпанья) на папский престол (1572). В большом картуше внизу помещен герб рода Буокомпаньи.

Являясь чем-то вроде компромисса между средневековой книжной миниатюрой (отсюда натуралистические изображения цветов и животных в бордюре) и более современным картушем, декоративная композиция использует свои возможности с широтой и гармонией, присущими школе Рафаэля, которой принадлежал художник. Рукой мастера написаны фигуры четырех Евангелистов в центральном поле, в особенности фигура св. Иоанна (внизу справа). Нельзя не восхищаться ими, даже рассматривая их вне композиции, в которую они органически вписываются.


GREGORIUS XIII
PONTIFEX OPTIMUS MAXIMUS
BONCOMPAGNUS BONONIENSIS
ELECTUS ANNO DOMINI M D LXXIII.

157 XVI век

Декор оружия
Сталь с эмалью, чернь с эмалью, чеканка

Рукоятки сабли и кинжала, представленные на таблице, выкованы из стали и украшены перегородчатой эмалью на золоте; тот же декор на ножнах и металлических деталях пояса. Подобный декор оружия встречается редко; образцы относятся к периоду правления Генриха II (1547–1559).
Эмалевый декор наложен таким образом, чтобы поверхность оставалась совершенно гладкой; рельефный узор наблюдается лишь на рукоятках прямоугольного сечения.
Клинок сабли – испанского происхождения; эмалевый декор сабли и кинжала – скорее французского. Техника выемчатой эмали редко применялась в Италии, а если все-таки применялась, то это были мелкие эмалевые узоры с чернью, где выгравированный мотив заполнялся сине-черной эмалью, выделявшейся на темном фоне.

21, 22, 24 – насечка с эмалью, напоминающая техникой чернь с эмалью, хотя образцы не итальянского происхождения.

22 – (возможно, это кольцо на оковке ножен) представляет оружие с имитацией восточной насечки, которое ввозилось в Северную Италию арабами, населявшими главным образом Синайский полуостров. Это пример художественных решений, популярных с 1554 года благодаря гравюрам Бальтазара Сильвиуса.
Набалдашник с замысловатыми растительными мотивами (21) выполнен нюрнбергским оружейником Виргилиусом Солисом, так же как чеканный узор (25), расположенный между скрещенными гардами сабли и включающий монограмму мастера в медальоне.
Три кольца на оковке ножен (20, 23, 26) следует отнести к прирейнским школам второй половины XVI века, а совершенство чеканки говорит об искусстве их мастеров. Немецкие оружейники работали и как златокузнецы, и их работа оказала большое влияние на декоративные решения того периода.



Золотые и серебряные изделия с эмалью, ювелирные украшения

Искусство златокузнеца и эмальера в настоящее время почти полностью забыто во Франции. Упадок его начался после 1668 года. Финансовый кризис, вызванный войнами в Европе, резко сократил использование драгоценных металлов после 1693 года; массивные серебряные сервизы, сделанные для Людовика XIV, были переплавлены на Монетном дворе и заменены импортируемыми восточными лаками. Конец ремесла приблизило широкое распространение фарфора и хрусталя. В дальнейшем золотых и серебряных дел мастера создавали лишь разнообразные диковинки для королевских дворов, для чего в Лувре, согласно королевскому указу, еще в 1698 году существовали ювелирные мастерские четырех золотых дел мастеров – Мелена, Ротье, Делоне и Монтарси, а также эмальера Пьера Бэна.

1, 2
Наконечники сабельных ножен;

3
Декор кольца из слоновой кости;

4
Часть декора агатовой чаши;

5–7, 9, 12
Декор золотой чаши;

8, 10, 14
Аграфы;

11
Кольцо с рельефной вставкой в виде мужской головы;

13
Гарда эфеса сабли из сокровищницы королевского дома Австрии, заканчивающаяся женской головкой;

15–17
Рельефный декор ларчика черного дерева из бывшей сокровищницы польских королей;

18
Треножник вазы;

19–26
Фигурные ручки ваз и чаш;

27, 28
Поддоны чаш;

29–31
Фрагменты ювелирных изделий.


29
30
3
10
23
8
11
4
7
1
2
5
19
18
6
26
27
21
22
31
16
20
15
24
12
25
14
13
17
28

159 XVI век

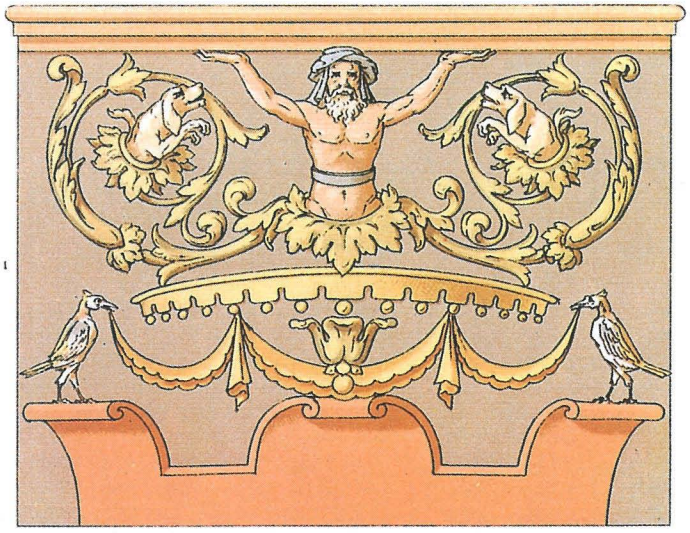
Декоративные растительные мотивы фламандских гобеленов

Фактически все лучшие гобелены европейского производства XVI века ткались во Фландрии; их декор представляет самое чистое, самое смелое выражение стиля итальянского Возрождения. На таблице – фрагменты гобеленов, авторы которых нам неизвестны, однако мы знаем имена великих живописцев, создателей картонов, попадавших во Фландрию главным образом из Италии. Цикл гобеленов «Триумф богов» был выткан в Брюсселе по эскизам Андреа Мантеньи; ткачи того же города исполнили рафаэлевские «Деяния Апостолов», Джулио Романо создал эскизы к десятичастному циклу гобеленов «Сципион Африканский» со сценами охоты, вытканными по композициям школы Дюрера. Лукас ван Лейден поставлял модели для цикла «Двенадцать месяцев». Ткацкая работа стоила очень дорого, и рисунки для гобеленов заказывались самым талантливым художникам. Художественные достоинства должны были соответствовать роскоши тех времен. Жан дю Белле, один из генералов Франциска I, свидетельствует, что видел «четыре огромных гобелена, «Победы Сципиона Африканского» [не серию Джулио Романо], вытканные исключительно золотыми нитями и цветным шелком».

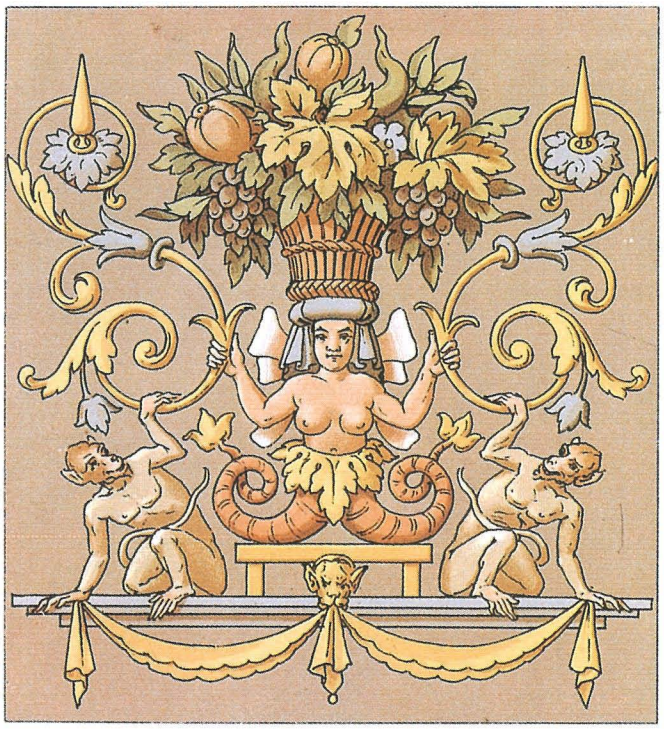
1, 2, 4 – фрагменты бордюрного орнамента;

3, 6, 7, 9 – мотивы бордюров.
На некоторых лучших итальянских картонах (особенно школы Мантеньи) подобные орнаментальные мотивы нередко украшали одежду, предметы и мебель, изображаемые в центральной сцене;

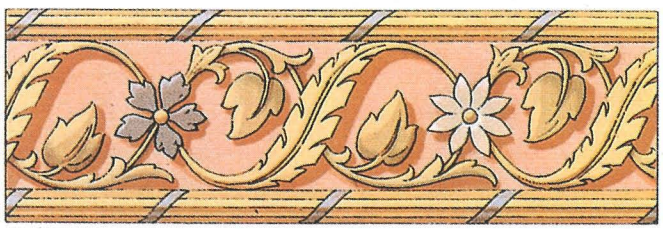
5, 8, 10, 11 – образцы такого декора.
В оригиналах:
5 – верхняя часть туники,
8 – ножные латы,
10 – кайма туники,
11 – часть декора цветочной вазы.



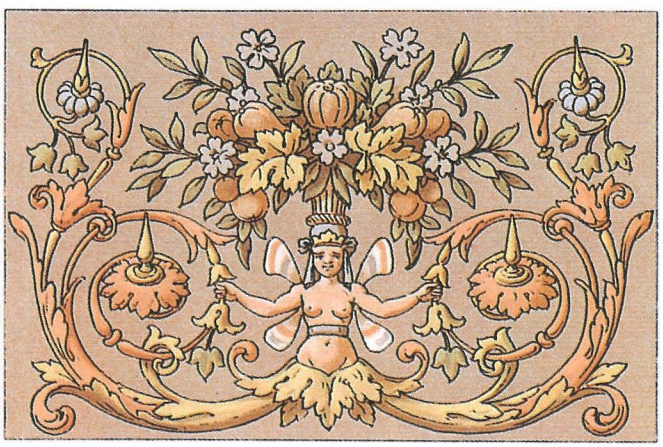
1



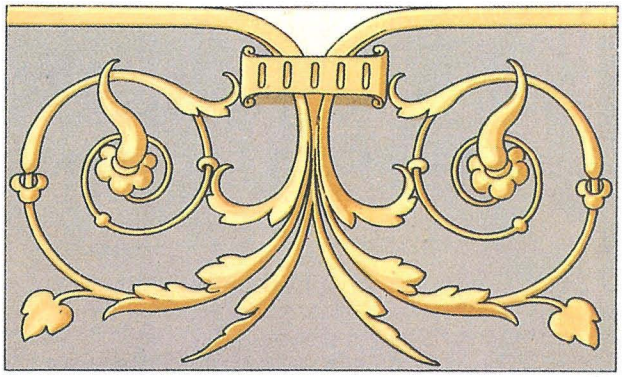
2



3



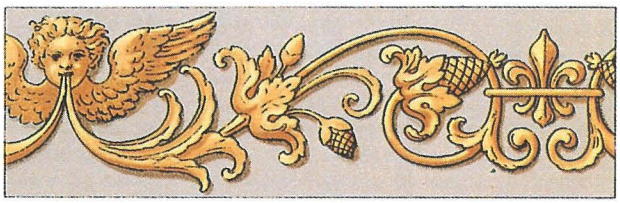
4



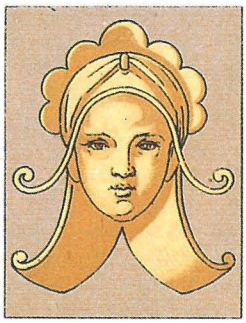
5



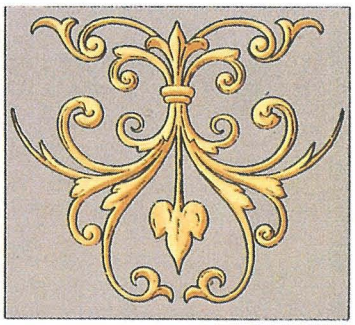
6



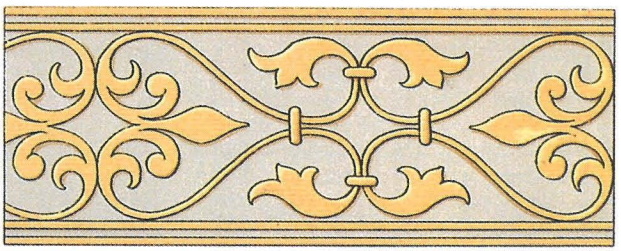
7



9



8



10

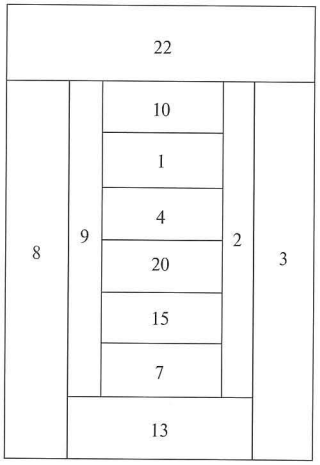


11

Итальянский книжный декор

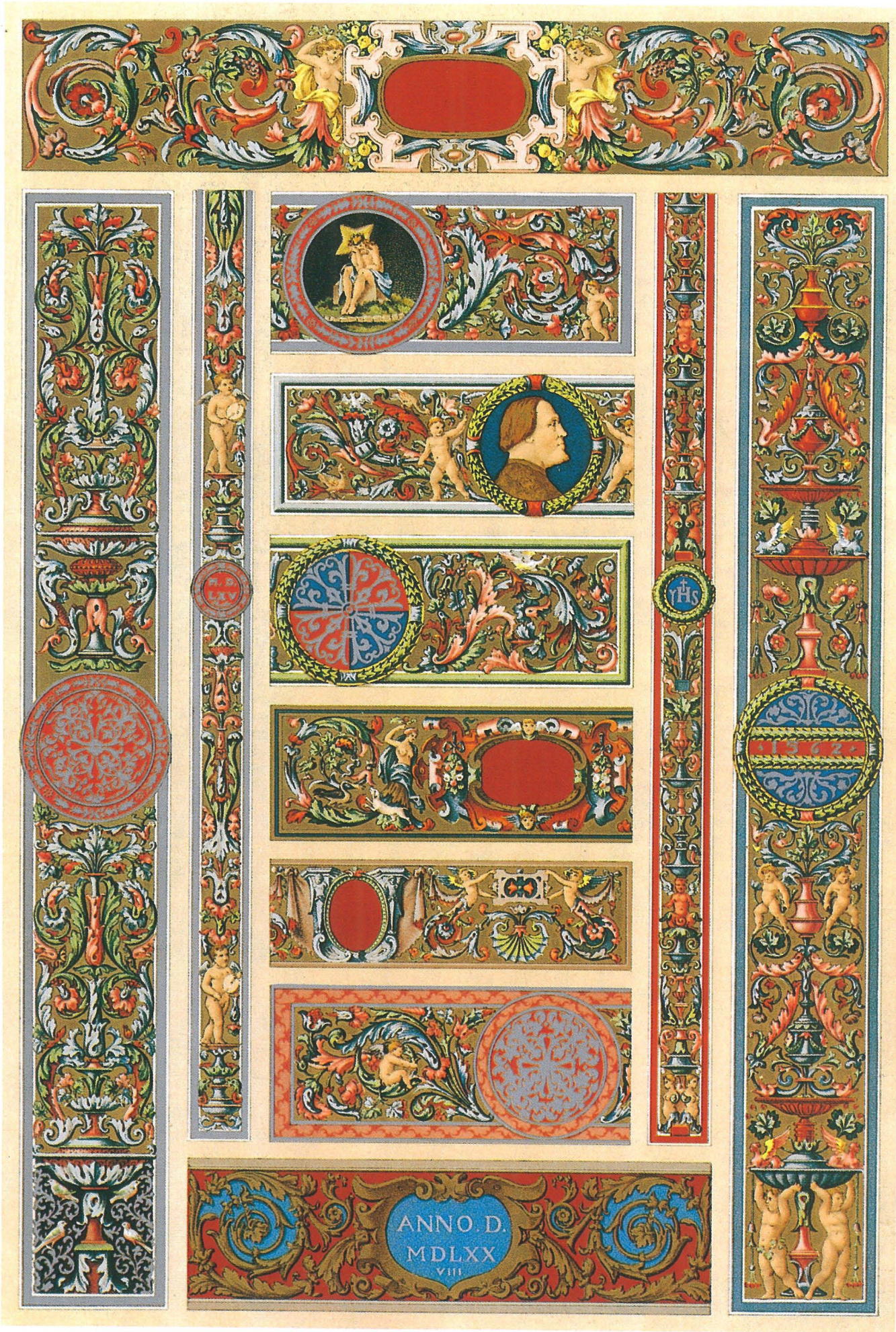
Мотивы, представленные на таблицах 160, 161, взяты из «Антифонов», находившихся в картезианском монастыре в Павии. Эти церковные книги дают особо интересный материал для исследователя, показывая изменение орнаментики в течение длительного периода, который понадобился для их завершения. В двух из четырнадцати книг, откуда мы черпаем иллюстративный материал, обнаруживаются 1562 (кн. 3) и 1578 годы (кн. 12). Совершенно очевидно, что работа началась несколько раньше 1562 года и все еще продолжалась после 1569-го. Подтверждением этого служат образцы декора, взятые из книг 13 и 14, датируемых концом XVI – началом XVII века. Какова бы ни была точная дата начала работы иллюминаторов, ясно, что мастера, приступившие к труду первыми, несомненно черпали вдохновение в величественном архитектурном декоре монастыря в Павии. Постройка его была начата в 1396 году Джангалеаццо Висконти, продолжалась при герцогах Сфорца и закончилась около 1542 года. Декор на фасаде монастырского здания несколько напоминает декор бронзовых врат собора Св. Петра в Риме, дающий наиболее памятный пример смешения языческих и христианских орнаментальных элементов, характерного для раннего Возрождения. В книжном декоре подобное явление представляет результат воздействия изящных искусств на декоративно-прикладное.

Великолепное оформление «Антифонов» находится в совершеннейшей гармонии с той окружающей обстановкой, в которой почти полвека трудились талантливые миниатюристы, постепенно модифицируя тип декоративной схемы. Следуя вкусам своего времени, иллюстраторы создали историческую галерею книжного декора, в котором легко выделяются различные стадии трансформации.



1
Орнаментальный мотив на первой странице. Портрет Джангалеаццо Висконти, основателя монастыря в Павии;

2–4
Бордюры.
3 – с датой *1562*, заключенной в картуш.


ANNO. D.
MDLXX
VIII

161 XVI–XVII века

Итальянский книжный декор

Иллюстрации 7–10, 13, 15, 20, 22 – в табл. №160

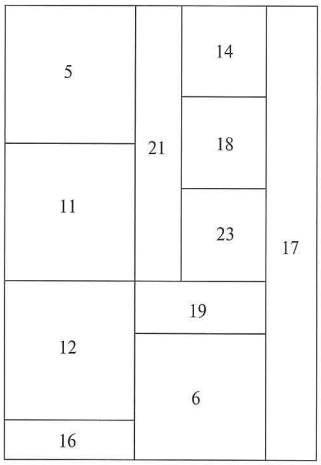
5, 6
Красиво выписанные инициалы *N* и *D*, в особенности 5, где чувствуется опытная рука орнаменталиста и золотых дел мастера. Тенденция к усложнению рисунка прежде всего обнаруживается в инициале *D*, менее интересном по сравнению с другими и к тому же поставленном зеркально;

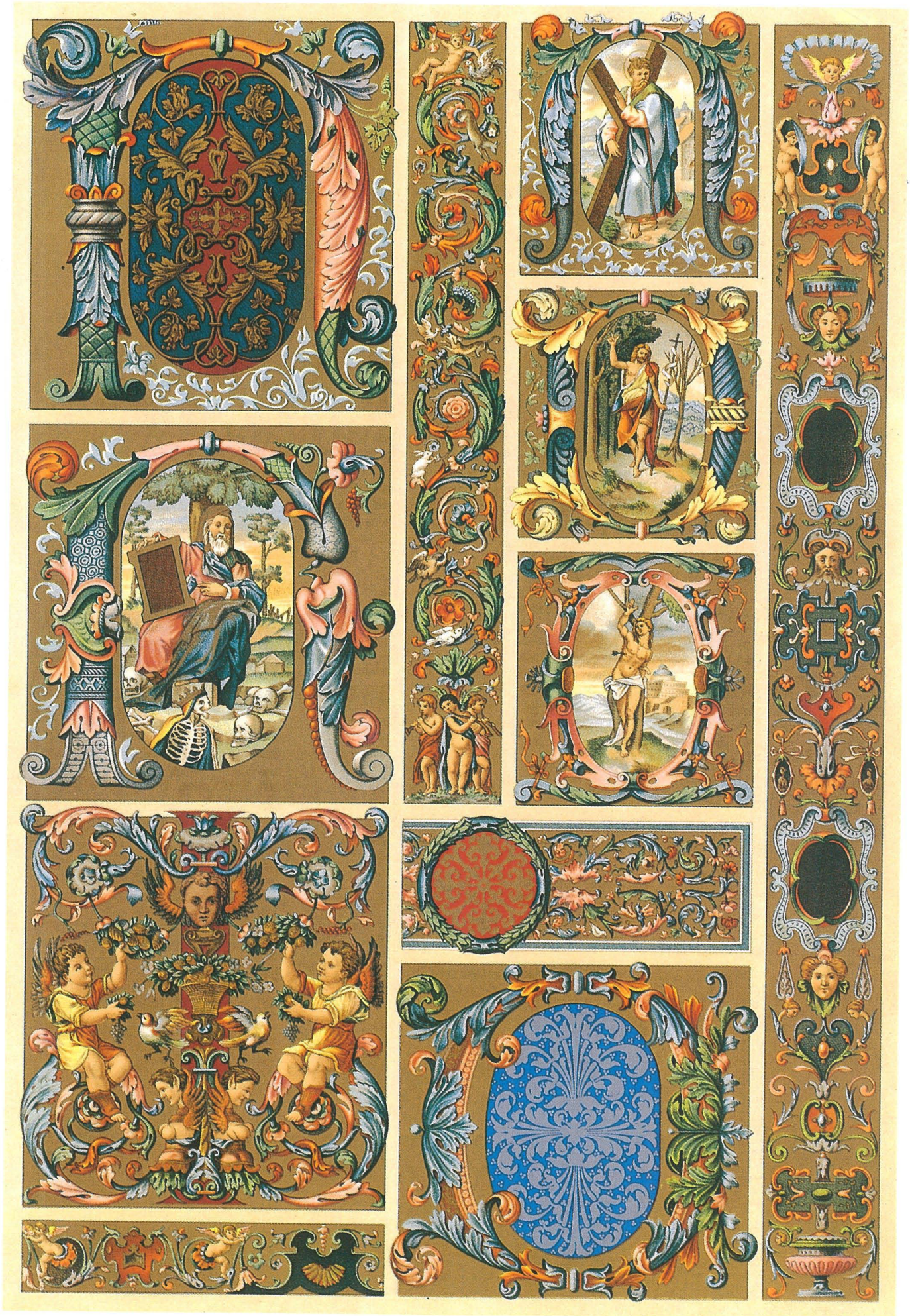
7–10
Бордюры.
8 – чисто орнаментальный, без включения человеческих фигур;
9 – две фигуры барабанщиков и медальон с датой *1565*;
10 – сцена в медальоне представляет Спасителя, оплакивающего грехи человеческие. Манера исполнения этой миниатюрной композиции, дополненной бордюром, определенно напоминает декор лиможских эмалей.

11–14
Инициал *N* (11) демонстрирует совершенно иной тип декора, выполненного искусным мастером, которому удалось привнести в него нечто новое;
12 – чисто декоративный мотив, дополненный человеческими фигурами во весь рост или погрудными изображениями (дети играют с птицами и цветочными гирляндами, из листвы вырастают два крылатых существа с заостренными ушами и грушевидными грудями – как бы фавны женского пола);
13 – датирован 1578 годом, и есть основания считать, что этот новый тип декора с его полихромной расцветкой выполнен иноземным художником или мастером, проходившим обучение не в Милане, а, например, в Болонье, на что более или менее определенно указывает его стиль;

15–18
Мотивы 15, 16 предполагают поиски нового изящества и новой грации движения, сочетающихся со строгой симметрией;

19–23
Мотив 22 воплощает идею новой пышности, о чем свидетельствует возрастающая роль такого декоративного компонента, как картуш.





Книжный декор. Деревянные картуши

Воспроизведенные страница и части орнаментального бордюра взяты из рукописи «Жизнеописания герцогов Урбино». Роскошный декор сочетает два, по сути, несопоставимых элемента. С одной стороны, иллюминатор рукописи, создавая растительную «решетку» и располагая вертикально свои гротескные орнаменты, руководствовался искусством античного Рима, каким изучал его Рафаэль в термах императора Тита и барельефах Траянской колонны, и каким его интерпретировал Джованни да Удино, украшая фресками виллу Фарнезина. С другой стороны, мы находим в этом декоре то, чего не дано было знать античному орнаменталисту. Конструкции, самостоятельные или в сочетании с другими, образуют особый композиционный элемент, который под названием «картуш» занимал такое значительное место в архитектурном и живописном декоре Высокого и Позднего Возрождения. Этот совершенно новый компонент, давший превосходный базис для растительной «решетки», наложил неподражаемый отпечаток на европейское орнаментальное искусство, и по характеру картушей очень просто датировать декор, начиная с XVII века.

Трудно определить происхождение резного деревянного картуша, представленного на таблице. Можно сказать одно: он сделан не в Италии. Не исключено, что работа принадлежит немецким или фламандским резчикам по дереву, которые так эффектно обрабатывали его завитками.

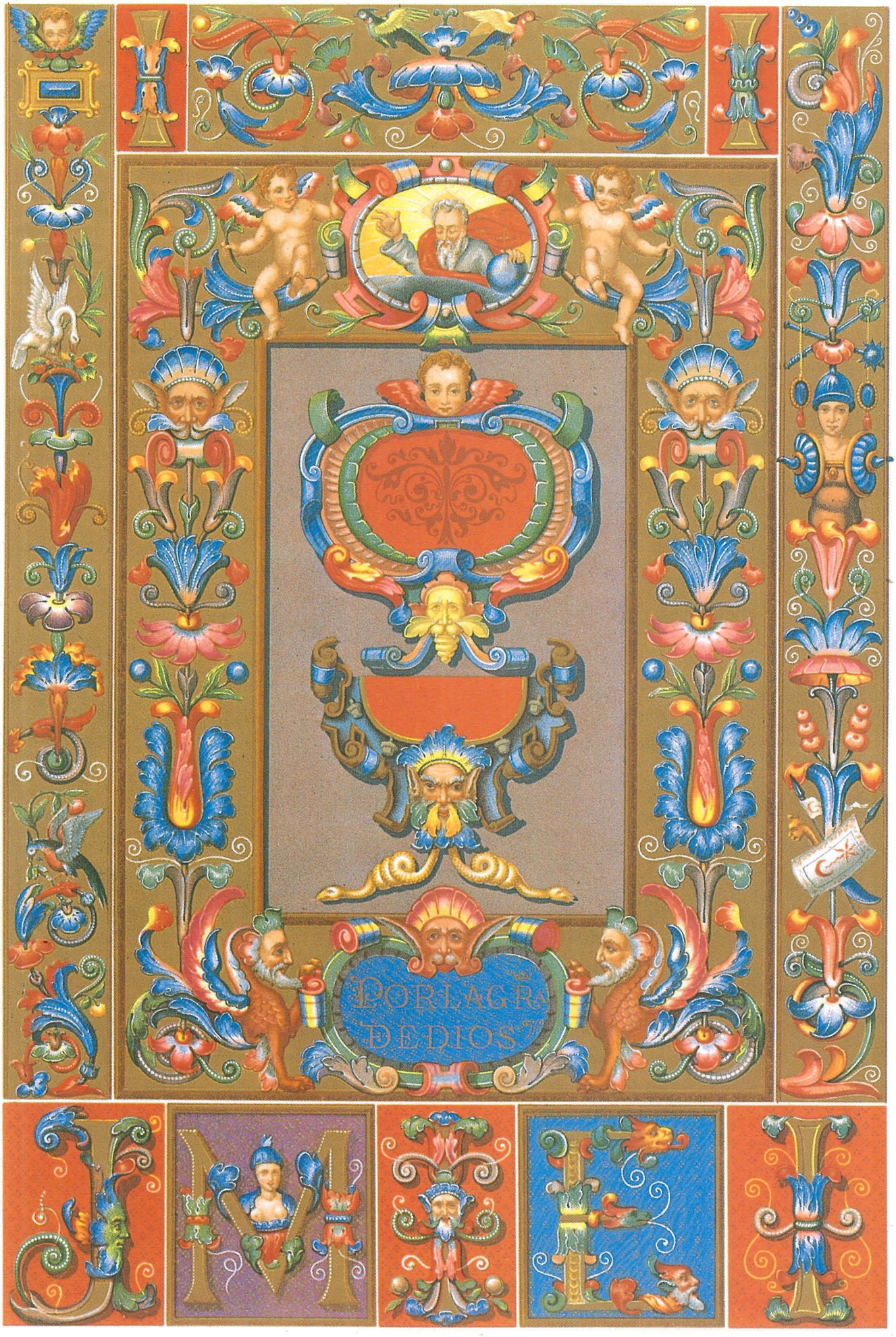
Начиная с XVI века в Италии постоянно работали иноземные мастера, и среди знаменитостей при дворе великого Федериго да Монтефельтро в Урбино (если взять только один пример) можно назвать Юстуса Гентского (Йоса ван Гента), «чей фламандский реализм ценился не меньше его колорита», и еще одного мастера (в том случае, если это разные мастера), известного под именем «Юстуса из Германии».



163 Ренессанс

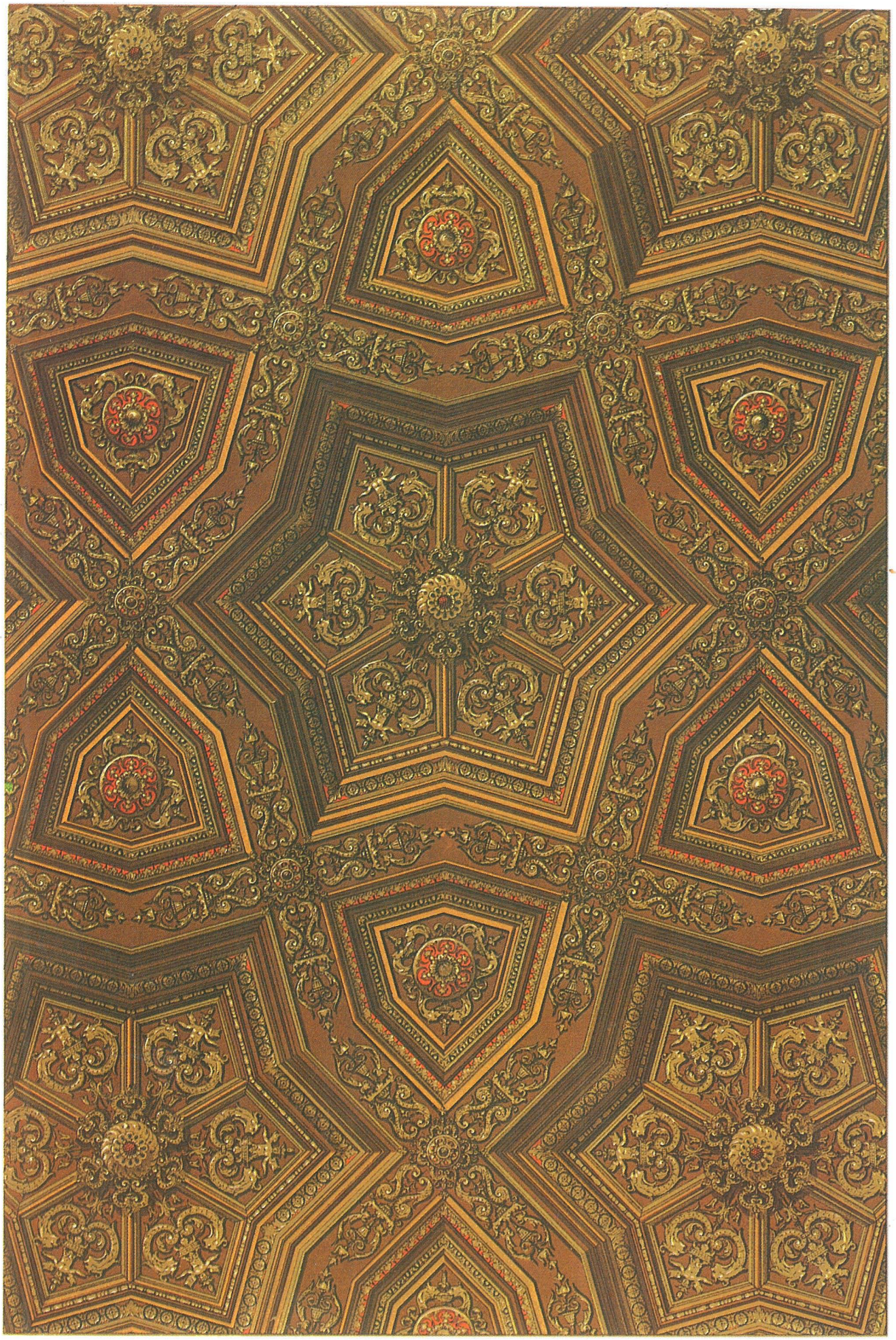
Книжный декор

Орнаментальные мотивы, воспроизведенные на таблице, находятся в двух рукописных документах на испанском языке – жалованных грамотах на получение дворянского титула (*Carta ejecutoria de hidalguia*), выданных Хуану Катано (1588) и Аугустину де Итурбе (1593). Декоративное оформление документов дает возможность судить о становлении Ренессанса в Испании. Заметная роль отведена картушам, которые, как правило, заключают выполненные в гротескной манере человеческие фигуры. Особое внимание следует обратить на изящную, непринужденную манеру исполнения инициалов, расположенных в нижнем ряду таблицы.


POR LA GRA
DE DIOS

Резной золоченый плафон

Дубовый плафон с резным золоченым декором украшает старинный Большой зал нормандского парламента (ныне – Зал суда присяжных) в руанском Дворце правосудия.
К сожалению, невозможно определить ни автора, ни даты создания этого великолепного плафона. Однако можно предположить, что зал отделывался одновременно со всем зданием. Строительство Дворца правосудия началось при Людовике XII и его министре, кардинале Амбуазском, около 1499 года и продолжалось до 1514 года. Тем более что, судя по стилю внутреннего убранства дворца, есть основания отнести декор потолка к началу XVI века, то есть к началу французского Ренессанса.



165 Ренессанс

Декоративная живопись и деревянная резьба Франция, XVI век

Исключительно важное и интересное место в истории французского искусства принадлежит тому периоду, когда мастера, имея возможность ознакомиться с итальянским Ренессансом и античным искусством, с удивительным вкусом и тактом осваивали художественные мотивы итальянского искусства. В настоящее время начинают отдавать должное французской национальной школе, высокая квалификация и яркая самобытность которой создали великолепную базу для осознанного восприятия античной культуры как драгоценного наследия, возрождаемого французами в дальнейшем с вдохновенным энтузиазмом.

Уже с 1460-х годов французские мастера могли похвастаться оригинальным стилем и изысканным вкусом, а также глубоким знанием античных образцов. Их вдохновение и свобода интерпретации классических идеалов уготовили им почетное место в стилевом художественном направлении, известном под названием Ренессанс.

Неуместно более говорить о том, что итальянские мастера, работавшие при дворе Франциска I, обучили своему искусству невежественных и грубых французов. Быстрота, с которой французская национальная школа овладела итальянской манерой, как раз свидетельствует о ее силе и утонченности.

Источники воспроизведенных мотивов:

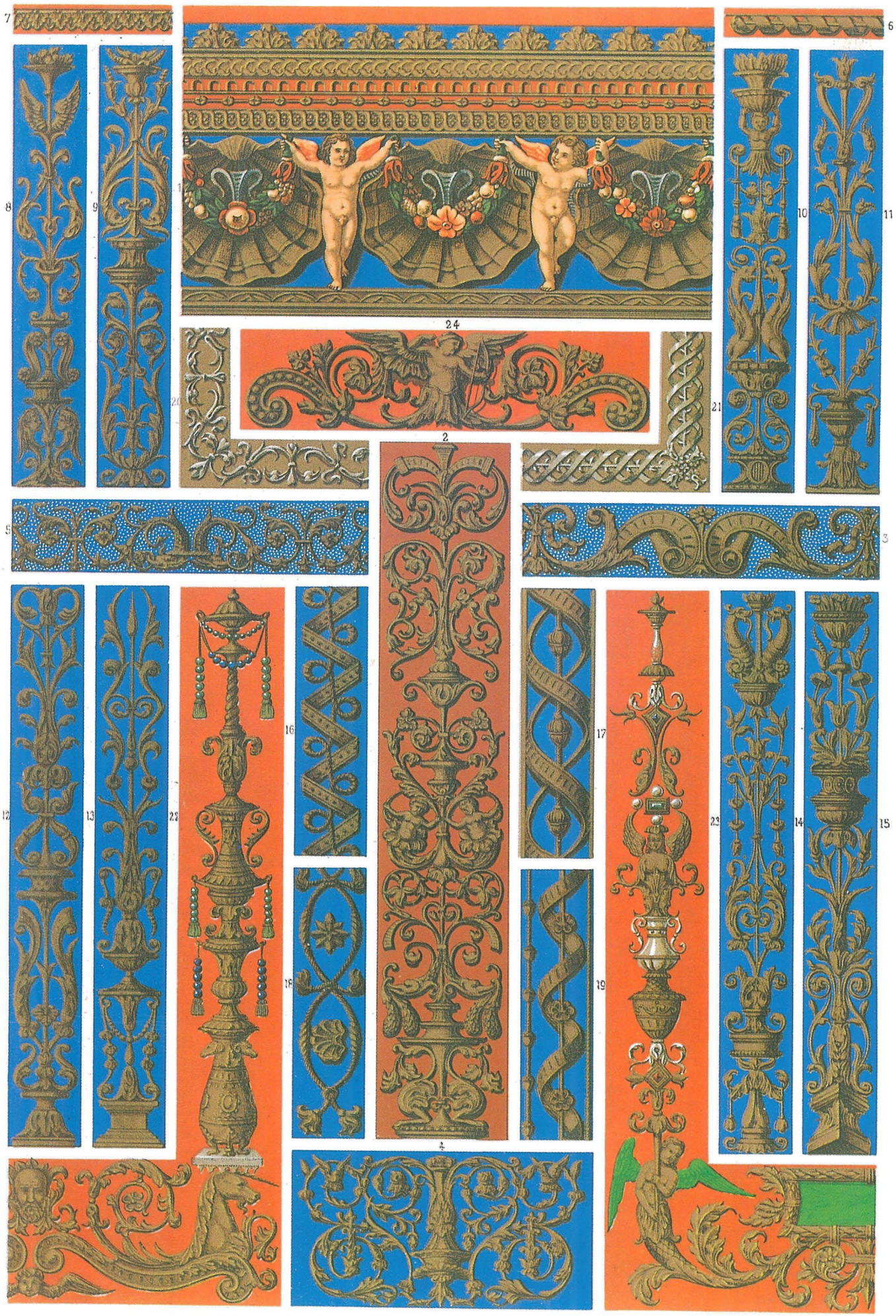
1–3
Каменная резьба.
Замок Блуа, 1530;

4–7
Каменная резьба.
Замок Шатоден, 1530;

8–15
Панельная обшивка.
Замок Блуа, 1530;

16–19
Панельная обшивка.
Молельня Екатерины Медичи в Блуа, 1560;

20–24
Книжный декор Библии (Библиотека Арсенала, Париж) и Шёнборнского часослова.


7
6
8
9
1
10
11
24
20
2
21
5
3
12
13
22
16
17
18
19
23
14
15
4

Керамика с разноцветной глазурью

Блюда и орнаментированные борта блюд, представленные на таблице, принадлежат французскому керамисту Бернару Палисси.
Известно, сколько труда пришлось приложить прославленному новатору, чтобы проникнуть в тайну производства восточной и итальянской керамики, с высоким уровнем которой он хотел сравняться. Не будем говорить здесь о его «сельских глинах», принесших ему широкую известность. Пластические украшения больших блюд в виде реалистически трактованных животных и растений, первоклассные сами по себе, не оказали, несмотря на успех, ни малейшего воздействия на художественные вкусы того периода. Иные работы мастера, инспирированные Прийером, Пилоном и Гужоном, тесно связывают его стиль со стилистикой современности, и именно эту сторону его дарования подчеркивают представленные мотивы.
Декоративное фаянсовое блюдо в оловянной оправе (вверху) выполнено в стиле художественного литья того времени – по образцу большого оловянного блюда под названием «Temperantia» (1585–1590) оловянщика Франсуа Брио. Палисси нередко заимствовал его формы для своих фаянсовых изделий, покрытых разноцветной глазурью.


FELIPE
HANCHA

167 Ренессанс

Венецианские переплеты и маркетри

1
Переплет с живописным фигуративным сюжетом в центральном медальоне (воспринимается как графический рисунок);

2
Переплет с орнаментальным узором на внутренней стороне;

3
Три орнаментальных мотива в технике маркетри (арфа XVI века).

Все мотивы персидского происхождения продолжают серию образцов восточной орнаментики. Относя их к периоду Ренессанса, мы хотим подчеркнуть, что благодаря связям Венеции с Левантом с Востока приходят арабески из виноградных лоз, которые гармонично сочетаются с античной традицией начиная с XVI века.

2





3



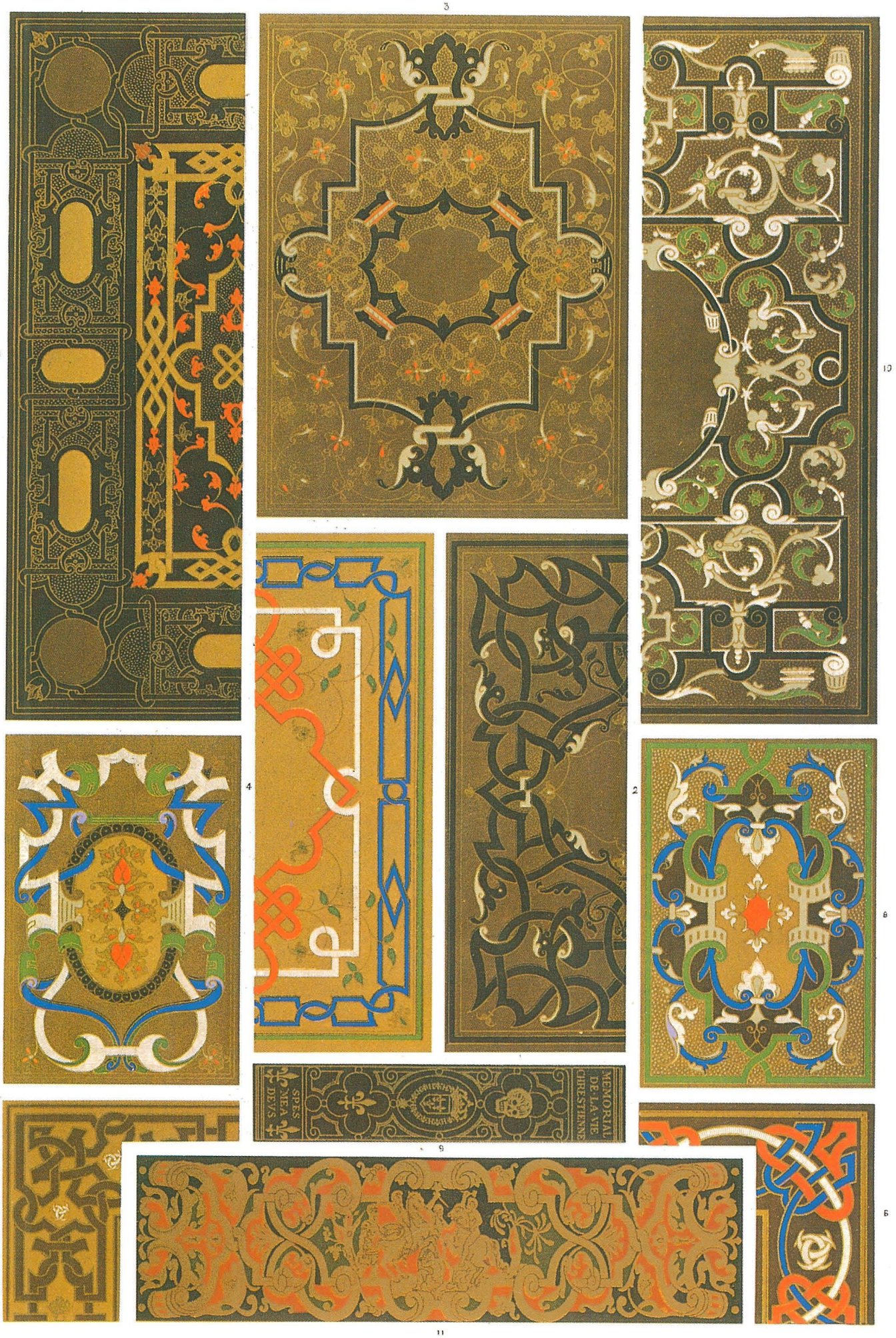
Мозаичные мотивы на книжных переплетах

Образцы орнаментальных мотивов соответствуют нашей теме благодаря сочетанию полихромной цветовой гаммы с позолотой.

Источники:

1
Библия Робера Этьенна, ин-фолио.
Париж, 1540.
«Переплет выполнен по распоряжению президента де Ту, и, по всей видимости, Библия входила в его библиотеку»;

2
Библия, ин-фолио.
Флоренция, изд. Паоло Джовио, 1540.
Происходит из знаменитой библиотеки Гролье.
Штамп на латинском языке: *Grollerii et amicorum* [«Принадлежит Гролье и его друзьям»].


1
3
10
4
2
7
8
9
SPES MEA DEVS
MEMORIAL DE LA VIE CHRESTIENNE
5
6
11

169 XVI век

Книжный декор, тиснение

Мотивы 1–7 почерпнуты из рукописи, выполненной для Генриха II («Утверждение привилегий нотариусов и секретарей Людовиком XI»), и представляют красивейшие образчики книжной иллюстрации того времени. Сходство этих декоративных композиций с миниатюрами Жана Кузена Младшего дает возможность признать его авторство.

Мотивы 8 и 9, принадлежащие Дюсерсо, крайне близки старинным настенным росписям дворца Фонтенбло.

Мотивы 10–15 представляют орнаменты с золотым и серебряным тиснением, относящиеся к шедеврам лионской типографии.


10
11
12
1
13
14
15
2
3
4
5
9
6

Декор как конструкция
Обрамления, картуши, флероны

Подобный тип декора родился из тонко выполненной столярной работы. Он логически сконструирован, несмотря на то, что его дополняют растительные мотивы, побеги, гирлянды, цветочные букеты, плоды, ленты, трофеи и атрибуты, рептилии и моллюски, животные и даже человеческие фигуры, не говоря уже о разнообразных арабесках и драпировках. Словом, этот тип декора, где каждый элемент составляет самодостаточную единицу, имеет чисто европейский характер. Его популярность совпала с распространением итальянского Ренессанса во Франции, хотя характер наших хрупких структур не имеет ничего общего с античностью. В особенности же картуш представляет орнаментальный ресурс, которого не знали древние.
В течение первой половины XVI века школа Фонтенбло снабжала страну, и главным образом лиможских эмальеров, моделями картушей с концами, закручивающимися в волюты. Однако под влиянием итальянской школы, которая получила импульс из Германии, этот жанр сделал большие успехи в Европе, всё больше и больше принимая характер столярной работы. В конце XVI и начале XVII века мастера Франции, Германии и Фландрии соперничали в попытках видоизменить примитивные типы картушей таким образом, чтобы придать им другой внешний вид, новую пышность и новое изящество, не забывая, разумеется, об основном декоративном принципе. Бесчисленное количество вариантов картушей дошло до нас главным образом в гравюрных листах. Живописцы, скульпторы (особенно резчики по дереву) и золотых дел мастера повсеместно применяли этот вид орнамента. Гравюры, обычно служившие образцами для всех мастеров, давали богатый материал для создания картушей; оттуда и почерпнута большая часть наших мотивов.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

171 XVI век

Гипюровая отделка
Декор занавесей и одежды

Гипюр – тип вышивки, объединяющий аппликацию с коклюшечными кружевами. В XVI веке он был известен как позумент или галун; если наложить его на ткань, он превращался в декоративную отделку (или басон); его четкость и рельефность производят впечатляющий декоративный эффект. Гипюр делался из картизана и крученого шелка. Картизаном называлась тонкая полоска пергамента, на которую наматывались шелковая, золотая или серебряная нити, придавая ей объемность. Собственно, гипюр был шелковой нитью, обвитой вокруг толстой нити или шнура. Королева Шотландии Мария Стюарт называла его «пергаментным кружевом» – это определение подтверждается мотивами 2, 3, 9, 12, 16, где узор заканчивается ровным рядом зубчиков. Термин «кружево» может прилагаться и к сетке, на которой закрепляется гипюр, придавая ей вид игольного кружева.

Рассматривая крупные узоры, воспроизведенные на таблице, мы видим, что они делались таким образом, чтобы елико возможно скрыть швы. Чем более тонкой была отделка, тем больше требовалось швов, и порой мастер ощущал необходимость расположить их симметрично, по сути, включая их в декор. Швы отчетливо видны в мотивах 1, 5, 6 и 13. Если говорить об ажурной вышивке, гипюр оказывается самым богатым в смысле используемых материалов: золотой и серебряной нитей, разноцветных шелков, иногда перьев и драгоценных камней. С начала XVI века печатаются специальные сборники образцов для вышивки, и все европейские мастера пытаются превзойти один другого в изобретении узоров для басонной отделки и других видов вышивки. Популярность гипюра тесно связана с итальянским Ренессансом.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

172 XVI–XVII века

Ювелирные украшения

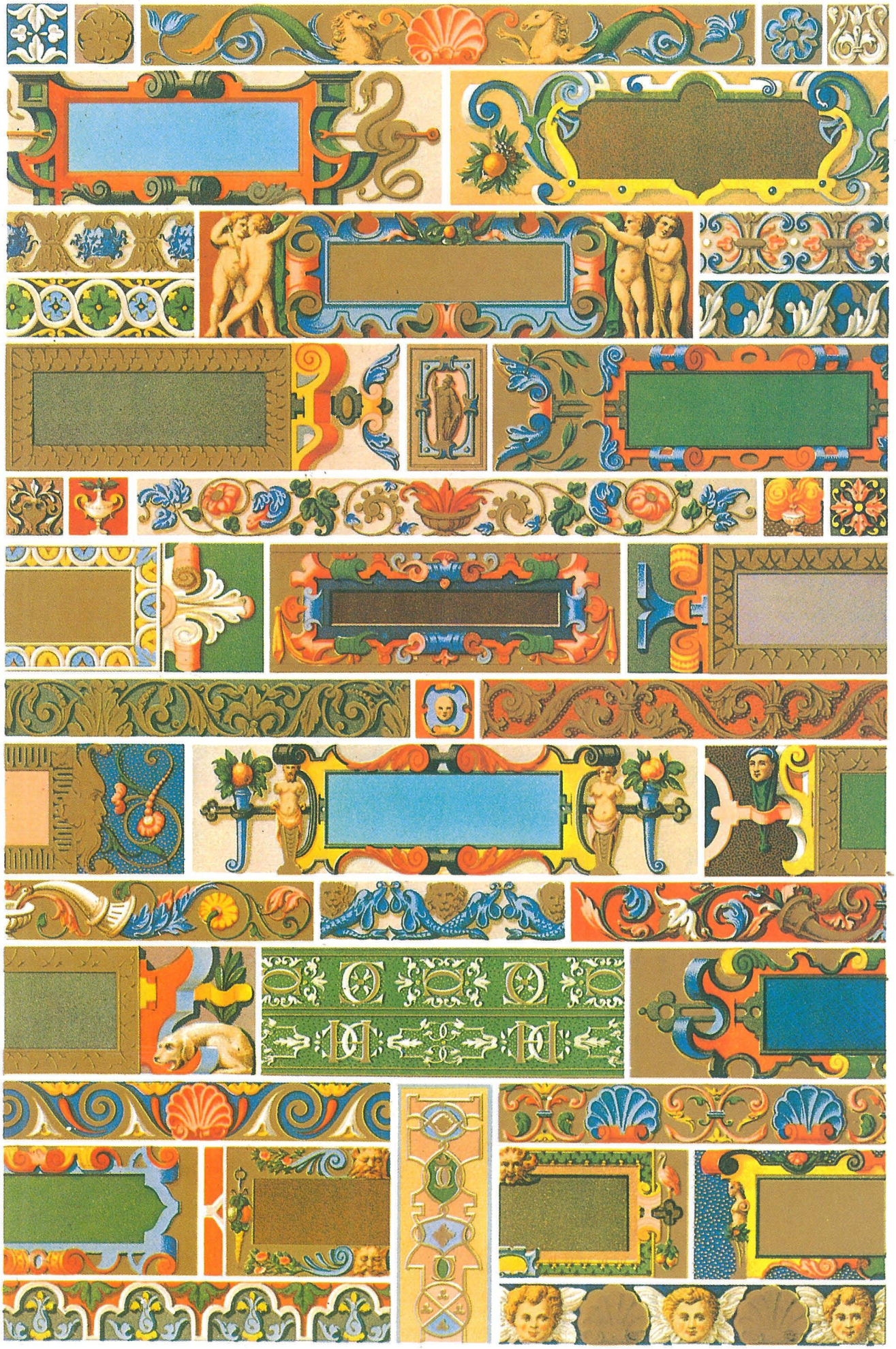
Ювелирные украшения, воспроизведенные на таблице, датируются в основном XVI веком; их дополняют образцы декора европейских ювелирных изделий XVII–XVIII веков, дающие некоторое представление о стилевой эволюции, следующей, как правило, за развитием изобразительных искусств этого периода, вплоть до абсолютного триумфа бриллианта: благодаря обработке, выявляющей его великолепие и игру света, ему удалось занять главное место в персональных украшениях, в то время как золотая или серебряная оправа в результате постоянных изменений моды становится всё менее заметной, пока, наконец, не лишается самостоятельной художественной ценности.
Большинство представленных образцов украшены эмалевой работой, чернью или полудрагоценными камнями. Ювелиры того времени смотрели на декор драгоценной бижутерии иначе, чем в наше время. Каждый драгоценный камень приобретал в их руках совершенно особый вид, исключающий даже намек на массовую продукцию. Наши предки прежде всего ценили драгоценность, наделенную богатой игрой цвета и словно одушевленную собственной жизнью, придающей ей такой эффектный вид на фоне бархата, атласа, кружев или обнаженной руки. Драгоценный камень мог волшебно сиять радужным свечением какого-нибудь жесткокрылого насекомого или источать свежесть некоего нежного цветка, недолговечного чуда, которому ювелир подарил возможность стать вечным.
Вопреки ожиданиям, драгоценные предметы, прочные по самой своей природе и производившиеся в неисчислимых количествах, не дошли до нас по тысяче причин, которых мы не станем касаться. Во всяком случае, ювелирное дело XVI века представлено всего пригоршней подлинных вещиц, находящихся в музеях Франции и немногих частных собраниях.
Лучшие ювелирные украшения известны прежде всего по гравюрным листам – неисчерпаемому источнику знаний о предмете. Жаль только, что монохромные гравюры не могут дать сведений о цветовой гамме, дополняющей великолепие старинных ювелирных изделий. Из всех жанров декоративно-прикладного искусства ювелирное искусство, предназначенное для украшения человека, по всей видимости, требует высшей степени аналитических знаний. Как бы то ни было, в нем полностью воплощено умение лучших мастеров.



173 XVI век

Фризы с картушами, непрерывные фризы

Воспроизведены 44 орнаментальных мотива.
Мотив на зеленом фоне с монограммами Генриха II и Екатерины Медичи (в нижней части таблицы) восходит к росписям в молельне Екатерины Медичи в замке Шенонсо. Под ним – подвеска на желтом фоне. В самом низу, в центре – фреска из молельни в замке Шенонсо.
Остальные 42 сюжета взяты из исторической портретной галереи Андре Тевe «Подлинные портреты и жизнеописания великих людей – греков, латинян и язычников, сделанные по их изображениям, книгам и медалям, древним и современным» (Париж, 1584). Обширная коллекция портретов во весь рост, гравированных на меди в конце XVI века, удивительно богата уникальной архитектурной орнаментикой, элементы которой видоизменяются от страницы к странице. Огромный труд Тевe в некотором роде исчерпывает возможности жанра. Иллюстрации раскрашены в то же время.



Картуши

Интересно проследить за эволюцией картуша на протяжении истории французского искусства. Представленные образцы относятся ко второй половине XVI и первой половине XVII века. Картуши 1–4, украшающие рукопись из библиотеки Арсенала в Париже, приписываются Жану Кузену.

Остальные (в основном фламандского происхождения) взяты из разных источников. Обычно картуши украшали географические карты, но их применение не сводилось только к этому, тем более что в качестве декоративных элементов использовались дерево и кожа.



175 XVI–XVII века

Декоративные портьеры с аппликациями

Представленные мотивы:

Вверху и справа – два фрагмента из Генуи с аппликациями из шерстяной ткани на том же материале; края обшиты шелком.

Слева: фрагмент портьеры из Милана. Фон – пурпурная шелковая парча (лионский стиль), аппликации – желтый атлас.

Поражая своей четкостью и рельефностью, вызывающими мысль о декоративной деревянной резьбе, узоры эти достойны руки самого искусного мастера того времени.







Живопись, ажурная работа, чеканка

Представленные фрагменты принадлежат одной эпохе и представляют так называемый «стиль Людовика XIII», на что определенно указывает мотив 7.

1
Деревянная панель наборной работы из пластинок слоновой кости и перламутра (воспроизведена в натуральную величину). 1508. Изящная и сложная работа создана, вероятно, для получения звания мастера в ремесленной гильдии;

2, 3
Ажурные гравированные серебряные рамки (воспроизведены в натуральную величину). XVII век;

4
Фриз в павильоне Королевы-матери в Фонтенбло. Эпоха Людовика XIII;

5
Монограмма Людовика XIII и Анны Австрийской (тот же источник);

6
Верхняя часть левой створки позолоченной деревянной двери во дворце Фонтенбло (до реставрации)

7
Ларчик в стиле рококо, принадлежавший Анне Австрийской. Украшен золотыми чеканными накладками по бархатному фону.


6
7
2
1
3
5
4

177 XVII век

Цветная кожаная панель с бордюром
Стиль Людовика XIII

Таблица представляет великолепный образец кожаных изделий с тиснеными узорами, позолотой и серебрением, выполненных в период расцвета этой отрасли производства во Франции – в XVI–XVII веках. Название «Cordovan» (кордовская цветная кожа), часто прилагаемое к подобным изделиям, как будто предполагает испанское происхождение, но они не имеют с Испанией ничего общего. Роскошные кожаные панели ведут происхождение из Венеции, Англии, Голландии и Фландрии (с центром в Мехельне); в Лионе также существовали кожеобрабатывающие фабрики.
Подобные панели делались из телячьей, козлиной или овечьей кожи, украшенной тиснеными узорами; сначала их серебрили, потом золотили; золочение выполнялось лаком, имитирующим золотую краску. Мягкие, устойчивые к сырости и разъедающим веществам, кожаные изделия принадлежали к предметам роскоши и пользовались огромным спросом.





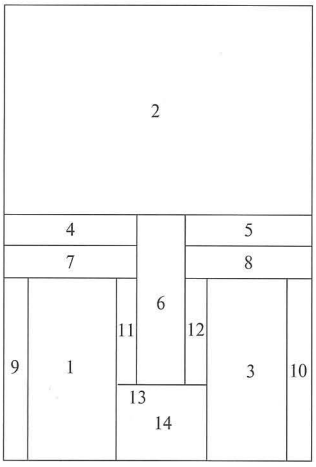
Фрески, миниатюры, эмали и чернь

1
Настенное панно
в павильоне Королевы-матери,
Фонтенбло;

2
Декор расписного плафона
в покоях Анны Австрийской
в Лувре;

3
Настенное панно
в Люксембургском дворце
(Париж);

4, 5
Растительные орнаменты
из рукописи, выполненной для
Анны Австрийской;



6–12
Фрески
в церкви Сент-Эсташ в Париже;

13, 14
Фрагменты золотых изделий,
украшенных эмалью и чернью.



179 XVII век

Крупноформатный декор
Декоративные шпалеры

Эта настенная шпалера – одна из цикла, подаренного, по легенде, королю Франции Людовику XIV Иаковом II, королем Англии. По всей вероятности, шпалеры были вытканы в Мортлейке вскоре после Реставрации (1660), хотя вполне возможно, что работа над ними началась еще в то время, когда Карл I (тогда еще принц Уэльский) основал гобеленовую фабрику в Мортлейке, где ткачи работали по собственным картонам над повторением рафаэлевских «Деяний Апостолов» (брюссельские ткачи во главе с Питером ван дер Альстом перевели картоны Рафаэля в гобелены для папы Льва X, хранящиеся в Ватикане). Эти шпалеры, вытканные на готлиссном станке шелковыми, шерстяными, золотыми и серебряными нитями, были больших размеров; разной формой они обязаны расположению сцен на картоне, воспроизводившихся с максимальной точностью. Рафаэлевская сцена из Нового Завета – «Чудо на Тивериадском озере» – расположена горизонтально, в то время как воспроизведенная на таблице шпалера близка к квадрату. Судя по характеру бордюра всего цикла, он сохранил черты прототипа и принадлежит стилистически к периоду правления Людовика XIII.

Орнаменталист превратил каждый бордюр в нечто вроде комментария к главной сцене. Ему удалось добиться великолепной живописности: палитра демонстрирует светло-розовые тона, серебристые блики и свежие сияющие оттенки. Шпалера воспроизводится целиком, поскольку невозможно оценить бордюр без центральной сцены. Хотелось бы отметить, что картоны, имевшие такое большое значение в истории декоративного искусства, самими мастерами воспроизводились очень произвольно. Колорит намечался лишь в общих чертах, предоставляя ткачу свободу и инициативу творчества.


IHS

Картуши

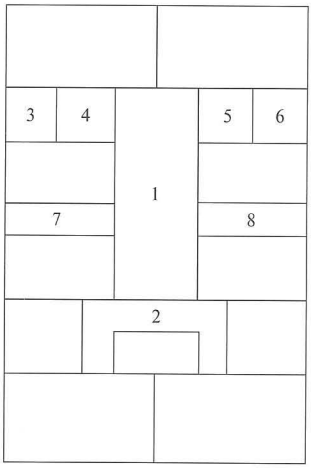
Картуши 1–4, датируемые первой половиной XVII века, украшают расписную панель и двойную арку часовни Инисдаль кармелитского монашеского ордена. Картуши с незаполненной сердцевиной часто встречаются в орнаментике географических карт. Многие из них датированы; самый поздний относится к 1645 году. Их гравировали фламандские мастера, затем раскрашивали от руки.

Мотивы 5, 6 выполнены по рисункам Бернардо Кастелло. Маскароны и стилизованные растительные мотивы, заполняющие некоторые картуши, также фламандского происхождения и того же периода; выполнены по эскизам Иоганна Кристофа Файнлейна.


1
2
3
4
5
6

181 XVII век

Драпировки, вышивка, тиснение



Сюжеты происходят
из различных источников,
аппликации выполнены в одной
манере.

1
Кожаная драпировка
из замка Шеверни близ Блуа.
1635;

2
Деревянная рама
с инкрустацией оловом из Турени
(того же периода);

3–8
Тиснение
во фламандской манере
по эскизам Файнлейна.

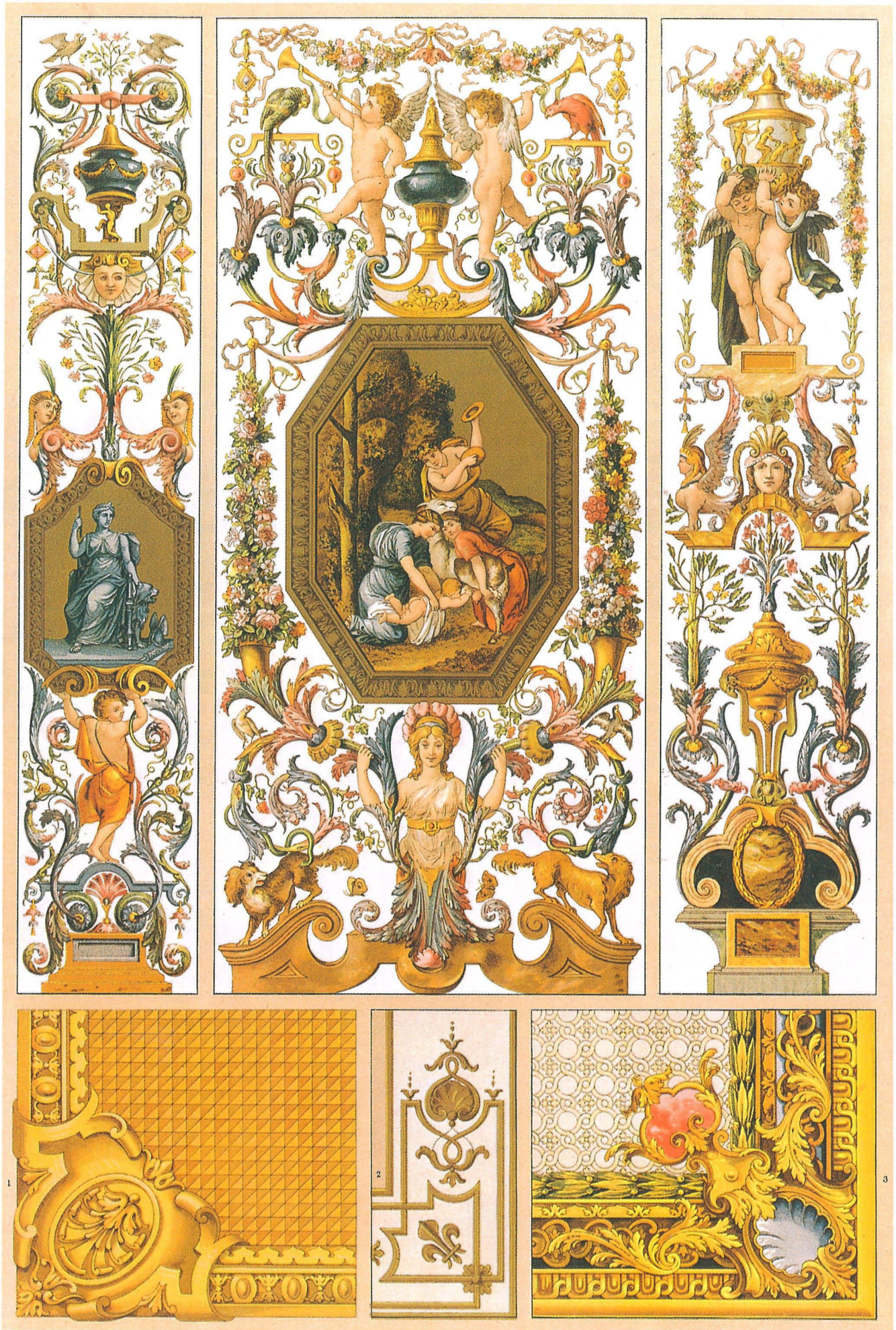
Прочие орнаментальные мотивы немецкой вышивки настолько схожи с узорами для вышивания, опубликованными Райделем (Ульм, 1613), что не возникает сомнений в их происхождении. Ввиду вынужденного уменьшения этих интересных мотивов нет возможности воспроизвести насыщенные цветные фоны, к которым они нередко прикреплялись. Рельефные орнаменты выглядят очень эффектно на белом шелке, а также на бархате красного, пурпурного или темно-зеленого цвета.



Декоративные панели
Бордюры шпалер

Три расписные деревянные панели – образцы крупноформатного декора (высота каждого оригинала 2,1 м), составляющие часть обширной архитектонической композиции. Росписи на белом фоне и разолоченное рельефное обрамление выказывают те радость и легкость, которые в XVIII веке всё еще считались непременными в декоре королевских покоев. Ввиду отсутствия более точной информации, они приписываются парижскому живописцу Симону Вуэ (1590–1649). Проведя пятнадцать лет в Италии, он вернулся во Францию в 1627 году, при Людовике XIII. Его творчество испытало воздействие энергичной манеры Караваджо и более сдержанной, хотя и более яркой манеры Гвидо Рени. Назначенный «первым королевским живописцем» и получивший квартиру в Лувре, Вуэ стал подлинным диктатором искусств того периода – роль, которая после него перешла в еще большей полноте к Шарлю Лебрену, директору мануфактуры Гобеленов. Художники такого ранга сами задумывали и исполняли свои работы. И Симон Вуэ, чья плодовитость была поистине неисчерпаемой, создал массу эскизов для гобеленов королевского двора, а также выполнял важные работы по оформлению королевских резиденций – Лувра, Люксембургского дворца, замка Сен-Жермен, дворцов Версаля и Фонтенбло.
В представленных на таблице панелях тяжелые, неуклюжие элементы сочетаются с формами исключительного изящества: художник создает композиции с помощью своей фантазии, используя различные декоративные мотивы. Здесь нет другой логики, кроме воображения художника. Мраморные скульптуры, позолоченное или расписное дерево, обработанное всеми известными способами, человеческая фигура во всем ее благородстве, мифологические чудовища, четвероногие, птицы, бабочки, классический акант, натуралистически выполненные цветы, маскароны и вазоны с цветами; наконец, гризайль и работа по металлу с эмалевым декором – таков был изобразительный ряд орнаменталистов школы, сформировавшейся под влиянием итальянского Ренессанса.

Шпалеры украшены двумя крупными угловыми мотивами (1, 3).
Центральный мотив (3), напоминающий резное деревянное украшение, заимствован из виньеточного обрамления в прекрасном собрании гравюр «Королевские медали», выполненных во второй половине XVII века.


1
2
3

183 XVI–XVII века

Крупноформатный декор
Углы и бордюры шпалер

Между 1570 и 1600 годами в Париже работала шпалерная мануфактура, известная как Парижская королевская мануфактура. Одно время ею управлял фламандец Марк Команс. Фабрика, где на готлисных станках ткали шпалеры, называлась Королевской фабрикой. Ее основал Генрих IV в 1610 году в квартале Пляс Руайяль, а около 1630 года она переместилась в квартал Гобеленов. Она также отличалась от первой мануфактуры ворсовых ковров, известной как Савоннери, основанной Генрихом IV в 1627 году и размещавшейся в галерее Лувра.
В 1662 году, по указанию Кольбера, была открыта фабрика, исторически называемая Королевской мануфактурой Гобеленов (или Мануфактурой королевской меблировки), где изготавливались шпалеры, мебель, серебряная утварь и вышивки. Первым ее директором был живописец и декоратор Шарль Лебрен.

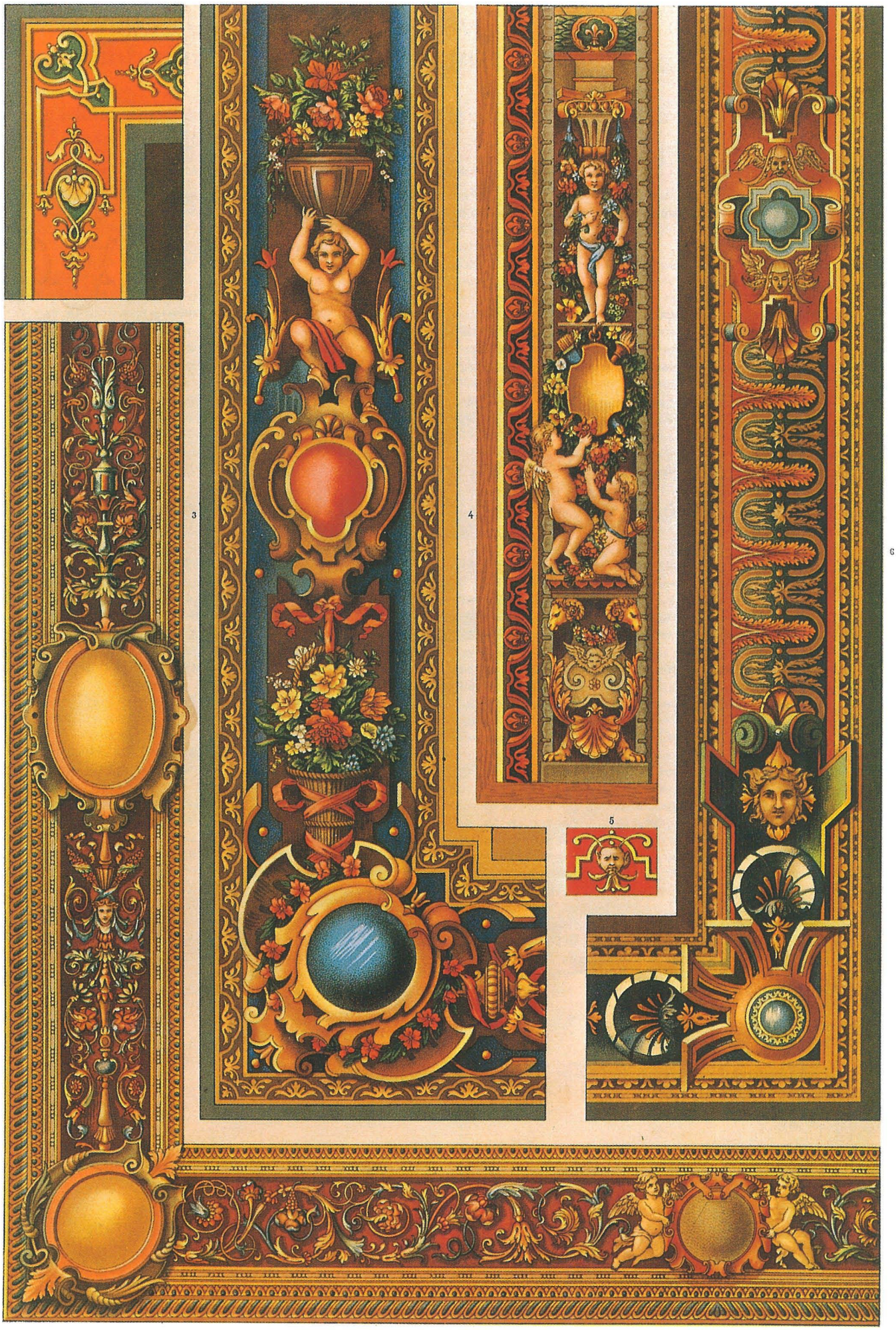
6
Парижская Королевская мануфактура.
Бордюр первой шпалеры из шестичастного цикла «История Артемизии»
(шерсть, шелк. 3,83 x 5,20 м). Картоны для этих шпалер перерабатывались несколько раз. Наш образец относится скорее всего к концу XVI века;

2
Шпалерная фабрика в Мортлейке (Англия).
Бордюр второй шпалеры из пятичастного цикла «Венера и Вулкан»
(шерсть, шелк, золотые и серебряные нити, 4,30 x 5,80 м). В бордюр включена монограмма Френсиса Крейна (ум. 1568), первого директора фабрики, основанной принцем Уэльским (будущим Карлом I) в 1625 году;

3
Королевская фабрика.
Угол и часть бордюра шпалеры «Охота Мелеагра», вытканной шелковыми и шерстяными нитями.
В бордюр воткана монограмма *CC*;

4
Мануфактура Гобеленов.
Наружный бордюр в стиле Жана Лепотра;

1, 5
Дополнительные элементы обрамлений (собрание медалей, отчеканенных в честь Людовика XIV) представляют малоформатный декор смешанного характера, который можно датировать концом XVII века.

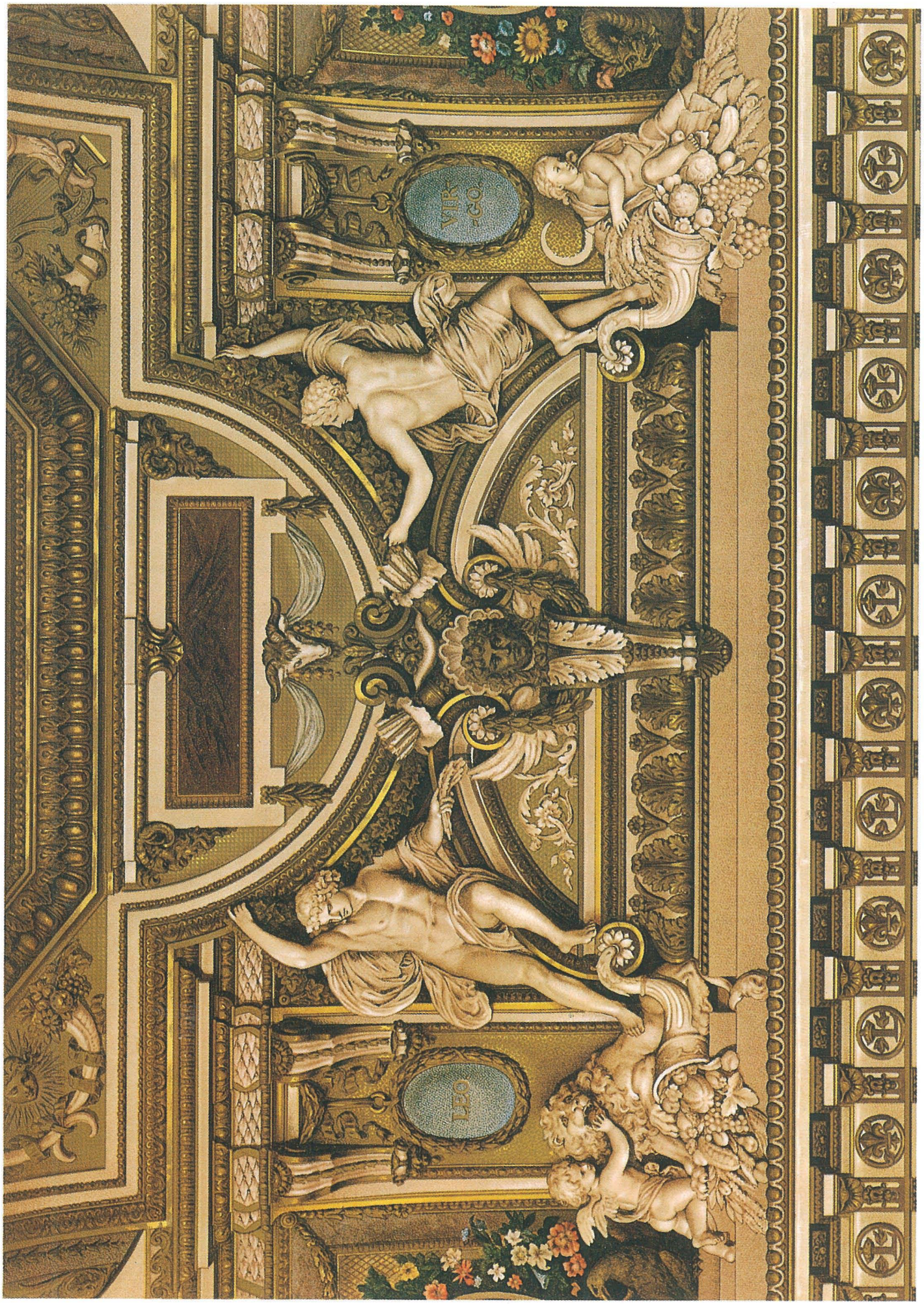

1
2
3
4
5
6

Главная орнаментальная композиция
Резной и расписной декор пяты свода

Пята свода представляет плиту, находящуюся между основанием свода и верхом стены с колоннами. Декор поднимается и разворачивается по архитектурным линиям, образуя логическую конструкцию с симметрично расположенными картушами разнообразных форм и размеров. Эта орнаментальная композиция, состоящая из лепных высоких рельефов и настоящих (или ложных) барельефов, — просто «оправа» для заключенных в ней многоцветных росписей; сдержанный колорит декора очень эффектно оттеняет живопись. Картуши фактически представляют окна с иллюзионистскими композициями, которые словно висят в воздухе, на традиционно плотных облаках.

Воспроизводится часть плафона Галереи Аполлона в Лувре. Декор был заказан Лебрену Людовиком XIV в 1661 году, после пожара, который уничтожил первую галерею, начатую при Карле IX и законченную при Генрихе IV. И по духу, и по замыслу характер нашего декора ничуть не напоминает шумную апологию правления великого короля, давшую тему для росписи плафона в Большой галерее Версаля. Мастерство Лебрена сквозит в любой части его декора — в выборе сцен, изогнутых фигурах, гармонии орнаментальных мотивов и символических изображениях. Напомним, что Король-Солнце избрал своим символом Аполлона, бога света и искусств, а девизом его было сияющее над всем миром солнце с надписью *Nec pluribus impar* («Не уступающий и множеству»). Изображение солнца помещено в одном из двух углов октагона у левого края таблицы; второй угол октагона вмещает Аполлонову лиру. Каждый мотив дополняется рогом изобилия.

Лебрен разделил свод на одиннадцать главных картушей. В центральном он намеревался изобразить Аполлона в колеснице, окруженного атрибутами солнца. В четырех ближайших к центру картушах — «Времена года», «Утро» и «Вечер» — предполагалось поместить в двух медальонах, а «Ночь» и «Зарю» — в двух отдаленных восьмиугольниках. В полукуполах на противоположных концах свода должны были находиться «Пробуждение вод» и «Пробуждение земли» при первых лучах солнца. Однако в 1662 году Лебрен был назначен директором мануфактуры Гобеленов, и плафон в Галерее Аполлона оставался незавершенным до начала XIX века.


VIR
GO
LEO

185 XVII век

Крупноформатный декор
Ковры и шпалеры

Два фрагмента – часть ковра и угловая часть бордюра настенной шпалеры – иллюстрируют самый яркий период в сфере декоративного искусства при Людовике XIV. Напольный ковер (8,90 x 3,90 м) входит в тринадцатичастный цикл ковров, предназначенных для Галереи Аполлона в Лувре.
Вытканные из шерстяных нитей, они представляют продукцию фабрики Савоннери. Достоинства этого замечательного ковра говорят сами за себя: смелость центрального мотива, искусное исполнение, четкое деление на части, богатый колорит с контрастными фонами и, наконец, вся полнота и разнообразие орнаментальной композиции. Достаточно сказать, что смелость композиции и интенсивная расцветка фона особенно удачно соответствуют применению такого материала, как шерсть, которая при падающем горизонтально свете соединяет все цветовые нюансы в одно гармоничное целое.

Уже в табл. 184 мы отметили масштабность и слитность крупноформатных декоративных схем Лебрена. В 1661 году Лебрен представил Людовику XIV полный декор Галереи Аполлона, и не вызывает сомнения, что узоры будущего напольного покрытия играли в нем не последнюю роль.
Часть бордюра (в нижней части таблицы) принадлежит красивейшему циклу шпалер, вытканных на мануфактуре Гобеленов. Все четырнадцать сцен, представляющих «Историю Людовика XIV» (автором картонов был Лебрен), обрамлены подобным бордюром, который можно видеть полностью в гравюрном листе Себастьяна Леклерка Старшего. Колорит воспроизведенной части характерен для красочной шкалы всего цикла. Эта роскошная шпалера выткана шерстью, шелком, а также золотыми и серебряными нитями.





Мозаика и живопись

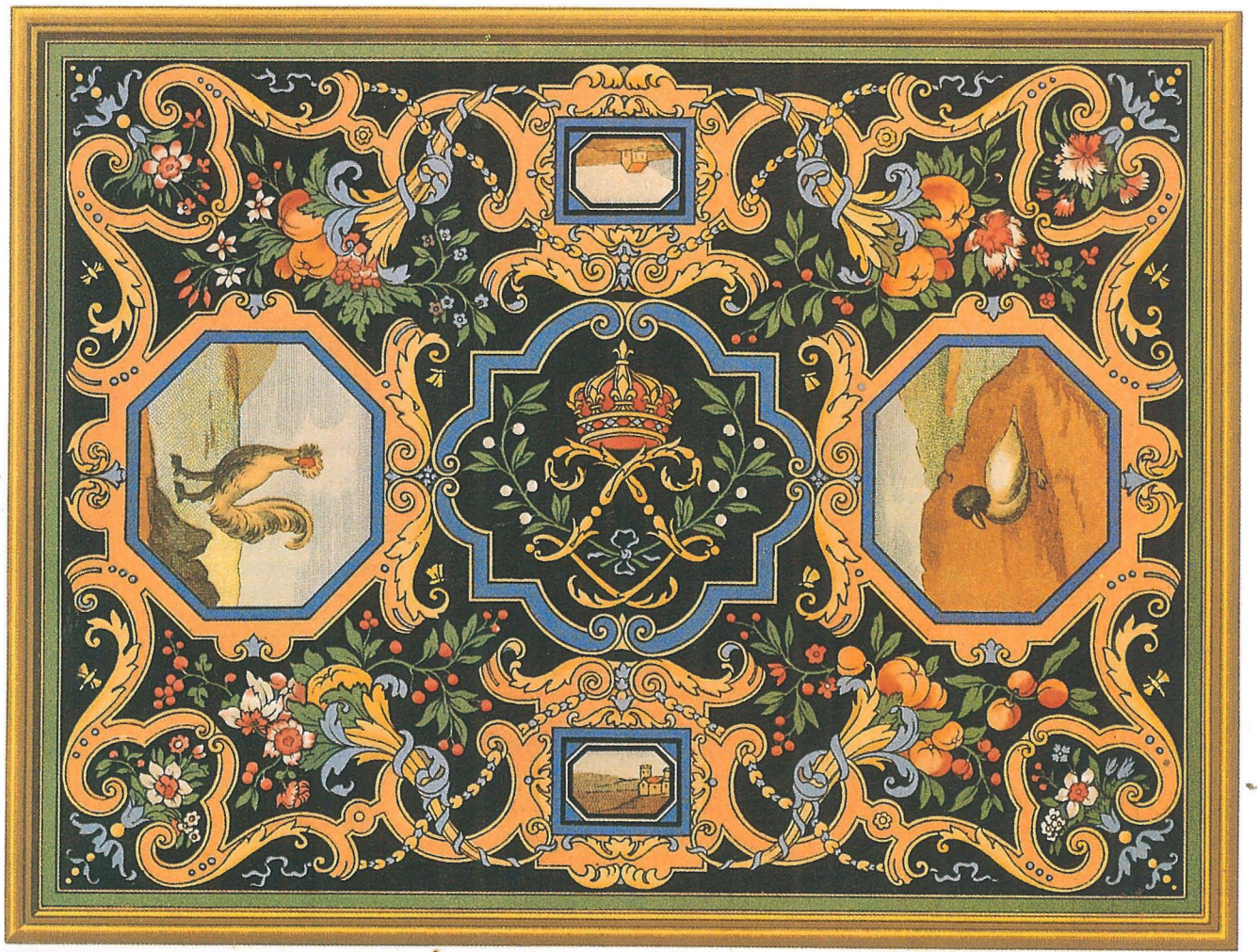
1
Фрагмент плафона в Версале,
расписанного Миньяром (не сохр.);

2
Фрагмент декора главной лестницы Версаля
по эскизу Лебрена (не сохр.);

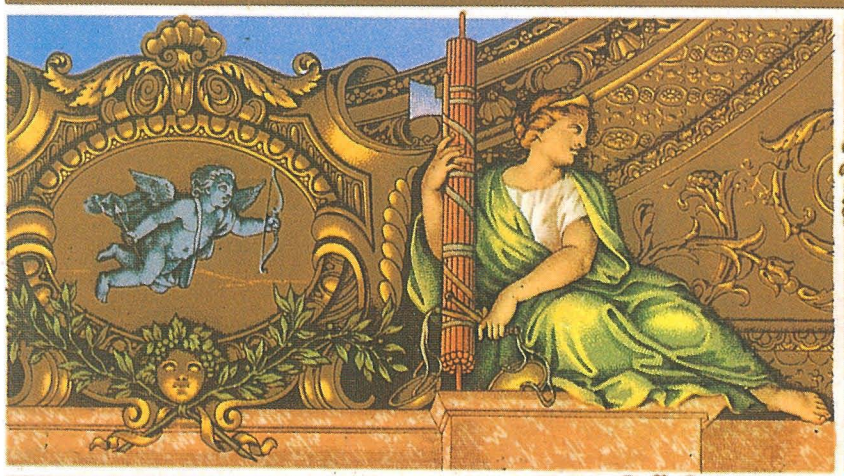
3
Декор Главной галереи Версаля
по эскизу Лебрена;

4
Эскиз декора мраморной столешницы,
приписываемый Роберу де Котту.

Даниэлю Маро приписываются четыре живописных плафона (внизу, справа и слева) в доме по ул. Бон в Париже и в гостиной бывшего Отеля Майи на углу набережной Вольтера и ул. Бон (см. табл. 192).



4



1



2







3





187 XVII век

Металлическая инкрустация
Дворцовая мебель

Металлическая наборная работа как главный декоративный элемент возникает лишь во второй половине XVII века. В период правления Людовика XIV мебель украшалась инкрустацией черепаховых и сверкающих металлических пластин, соответствующей пышности обстановки королевских покоев.
В руках величайшего новатора Андре Шарля Буля репрезентативная дворцовая мебель обретала красоту и изящество, до тех пор не известные и никем в то время не превзойденные.
На таблице представлен секретер из Галереи Аполлона в Лувре, выполненный на Мануфактуре королевской меблировки под управлением Лебрена. Благородная архитектоническая форма подчеркивается прямыми линиями, а общая композиция и орнаментальные детали являют плод возрождения римской античности, культивировавшегося Пуссеном. Принадлежа стилистически первому периоду производства мануфактуры Гобеленов, наш образец не выказывает признаков упадка, свойственного более поздним периодам. Почти тридцать лет применялась великолепная декоративная система Буля, давшая совершенные образцы дворцовой мебели, после чего эта мода распространилась на мебель городских слоев населения. Андре Шарль Буль, «первый королевский чернодеревец», был также архитектором, скульптором и гравером, что подтверждается его работами. Конструкция работы создана архитектором, чеканная позолоченная бронза превращается в первоклассную скульптуру; наконец, для изображения прожилок растительной «решетки» применялась гравировка: линии, сделанные резцом, напоминают о черневой работе.

Великолепной заменой выходящей из моды наборной работы по дереву (маркетри) стала металлическая инкрустация. Пластинки металла вплотную прилегают друг к другу, наподобие кусочков цветного дерева в наборной работе; правда, их приклеивали мастикой вместо клея. Орнаментальные мотивы из черепаховых пластин выкладывались таким же образом. Они были либо естественного цвета, либо подкрашенными с внутренней стороны. Металлическая инкрустация стала настолько популярной во второй половине XVII и начале XVIII века, что гардеробы, комоды, книжные шкафы, бюро, секретеры, геридоны и шифоньеры украшались по той же декоративной схеме, выполненной в той же технике.

В нижней части таблицы:

2–5
Гравировка на драгоценном металле, выполненная Людовиком Коссинусом;

7, 9
Шкатулки Даниэля Маро;

6
Табакерка с золотой и серебряной инкрустацией;

8
Крышка шкатулки.


1
2
3
4
5
6
7
8
9

Мебель с чеканными бронзовыми накладками и металлической инкрустацией
Дворцовая мебель

Творчество Андре Шарля Буля было таким разносторонним, что лишь многочисленные примеры могут выявить характерное для них стилевое единство. Типы пластической выразительности прежде всего были рождены функциональным назначением предмета меблировки, но нельзя забывать и о тех широких возможностях, которыми располагал этот выдающийся мастер – скульптор, гравер и инкрустатор. Такие гардеробы, как воспроизведенный на таблице, представляют строгую архитектоническую форму. Общий декор имеет такое же значение, как и мелкие декоративные детали, и по композициям, так же тонко продуманным, как в декоре этого гардероба, или в декоре секретера (см. табл. 187), где сияет Людовик XIV во всем великолепии доспехов Марса, или в орнаментике сугубо декоративного консольного стола (табл. 189), можно понять, как орнаменталист решал проблему использования предмета в целом.

Покои дофина в Версальском дворце, разрушенные по указанию Людовика XIV в 1747 году ради новой планировки, имели настолько пышную отделку, роскошную мебель и эффектные деревянные панели, выполненные Булем, что, как отмечал в дневнике современник, Людовик XIV демонстрировал их 18 февраля 1689 года своему августейшему гостю Иакову II как одно из чудес Версаля.

Великолепные деревянные панели поистине архитектурных пропорций не сохранились. Это кажется почти невероятным: если даже предположить, что работа Буля показалась слишком дорогим капризом для XVIII века, личный вклад мастера продолжал тем не менее оцениваться очень высоко. Однако панели исчезли бесследно. Что до мебели, она была распределена по другим покоям Версаля и по другим королевским дворцам. Кто может возразить, что мебель, находящаяся сейчас в Галерее Аполлона в Лувре, не стояла когда-то в «Покоях дофина»? Разумеется, она вполне достойна нового пристанища. Столы и комоды Буля с прекрасными мраморными досками предназначались для выставки бесценных коллекций произведений пластического искусства, чужеземных диковинок, бронзы, фарфора и хрусталя.



189 XVII век

Наборные орнаменты
Гравированные и чеканные мотивы

Серия образцов мебели Буля из Галереи Аполлона в Лувре завершается консольным столом. Его бронзовые чеканные накладки менее эффектны, чем на других предметах, поскольку главную декоративную роль здесь играет инкрустация.
Буль разработал собственный вариант мебельной интарсии (или маркетри), сводившийся к позитивному или негативному рисунку, образованному комбинацией металла и черепахи. В первом случае (см. таблицу) черепаховые пластины служат фоном для орнаментальных мотивов, выполненных в меди; во втором – на медном фоне располагаются орнаменты, составленные из пластин черепахи. Мастер широко применял материалы натурального происхождения – черепаховый панцирь, слоновую кость, рог, эбеновое дерево и перламутр, а также металлы – медь, олово, серебро и золото. Изогнутые пластины черепахового панциря (либо золотистого, пропускающего свет тона, либо темно-коричневого или черного) можно было размягчать в горячей воде или на огне, прессовать и нарезать плоскими слоями нужной толщины; оборотная сторона прокрашивалась алой, зеленой, синей или угольно-черной краской; затем прямо на окрашенную поверхность накладывался лист бумаги, закреплявший краску.
В работе использовались красная медь или латунь (сплав из двух третей красной меди и трети окиси цинка). Добавление красной меди в золото и серебро делало их гибкими и ковкими, что и требовалось для инкрустации. Золото прекрасно сочетается с перламутром и черепаховыми пластинами. Чтобы добиться более мягких цветовых нюансов, применялось золото разных оттенков – белое, желтое, красное или зеленое. Желаемая твердость олова достигалась добавками красной меди.
Эффектные материалы и изящные композиции порой подчеркивались гравировкой не только металлических частей, но и черепаховых пластин, на поверхности которых резцом наносился рисунок. Чтобы сделать изображение более четким, в углублении шпателем втиралась смесь черной мастики и расплавленной древесной смолы; наконец, не тронутые гравировкой участки подвергались полировке.



Инкрустация «буль»

Инкрустация в стиле «буль», одно из значительных достижений Франции в области декоративной инкрустации на дереве, в настоящее время вновь обретает заслуженную популярность, которой она пользовалась в конце XVII и начале XVIII века.
Андре-Шарль Буль, работавший в стиле Людовика XIV, родился в 1642 году и дожил до девяноста лет. В искусство производства дворцовой мебели он внес талант подлинного художника. Первый мебельщик при дворе Людовика XIV, «архитектор, мозаичист, гравер и бронзолитейщик», имевший жилье и мастерские в Лувре, он собрал огромную коллекцию эскизов, гравюр и произведений искусства, часть которой, к сожалению, сгорела вместе с мастерскими и имуществом во время пожара в 1720 году, а остальная часть была распродана, чтобы удовлетворить кредиторов. Обилие драгоценных материалов, которыми располагал Буль до этого несчастья, в известной мере помогает понять совершенство оригинальных работ непревзойденного мастера.
Продолжателями дела Буля были бронзолитейщик Каффиери и Кressан, творец рокайльной мебели, чернодеревец и скульптор, и тип орнаментики маркетри, которой Буль дал свое имя, с успехом воспроизводится и по сей день.
Инкрустация «буль» отличается не только красотой и разнообразием узоров, но прежде всего гармоничным сочетанием экзотических древесных пород с металлами, составляющими важнейшую часть полихромного орнамента.

1–5
Футляр настольных часов с пестрой инкрустацией из черепаховых пластин, латуни и олова. Поверхность футляра кажется серебряной благодаря специальному лаку, наложенному на металлический фон и дающему серебристый, перламутровый оттенок;

6–10
Декор комодов с инкрустацией черепаховыми пластинами в сочетании с гравированными позолоченными накладками;

11–14
Общий вид и фрагменты декора мебели в стиле Людовика XIV. Инкрустация: черное дерево с позолоченными орнаментальными накладками. Главный сюжет: «Геркулес побеждает лернейскую гидру»;

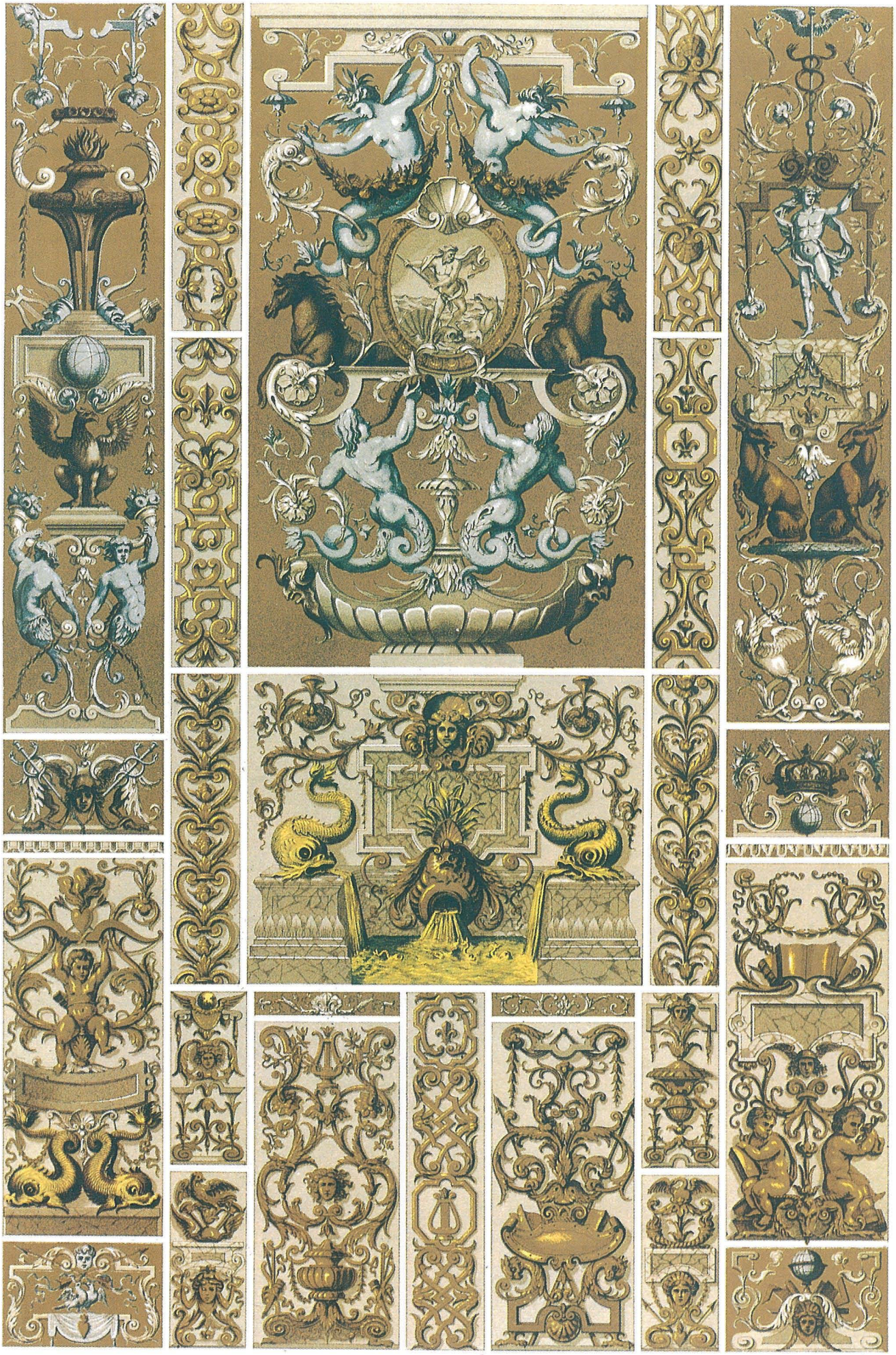
15–17
Мотивы инкрустации «буль».


3
9
12
11
13
16
1
8
14
5
2
16
17
6
4
10
7

191 XVII век

Декоративные фрески
Главная и боковая панели из Галереи Аполлона в Лувре

Два главных сюжета, представленных на таблице, входят в декоративное оформление «Окна Карла IX».
Жан Берен, «рисовальщик и декоратор короля Франции», по замыслу которого гротескными орнаментами были расписаны стены ватиканских Лоджий, делал эскизы орнаментов для мебели и гобеленов, а также для настенных или потолочных росписей. Изучая росписи Рафаэля, выполненные на основе античных моделей, Берен брал из его стилистики то, что, по его мнению, давало наибольший эффект. Его неисчерпаемая фантазия преображала рафаэлевское наследие по-своему, в соответствии с французским вкусом, и Берен достиг такого совершенства, что иностранные художники нередко заимствовали его орнаментальный стиль и его декоративные композиции, крайне популярные во второй половине XVII века как «беренады».



Живописный плафон

На таблице в уменьшенном виде воспроизведена часть позолоченного плафона бывшего Отеля Майи на углу набережной Вольтера и улицы Бон в Париже. Расписанный в роскошном, изысканном стиле конца XVII века, этот необыкновенный потолок достоин кисти Берена или Маро, талантливейших художников-декораторов того времени. Справедливо предположить авторство Маро или его школы на основании поразительного сходства росписи с гравированным эскизом росписи другого плафона, автором которого был Маро.



Декоративные росписи, книжные миниатюры

Горизонтальные и вертикальные фрагменты фризов решены как лепные архитектурные украшения. Крупноформатные инициалы и картуш ведут свое происхождение из декора Библии.
Выполненные самим мастером гравюры «Охота на оленя» (вверху) и «Триумф Нептуна» (в центре) заимствованы из книги «Архитектурные труды Жана Лепотра, архитектора королевских зданий» – тома гравюр неосуществленных планов городских и загородных домов, замечательных воображением и фантазией художника. Первая из представленных гравюр входит в серию «Фризы, растительные и иные итальянизированные орнаменты» (около 1660), вторая – в серию «Классические вертикальные орнаменты» (1659). Обе гравюры характерны для пышного, роскошного декоративного наследия Лепотра.
Жан Лепотр Старший был одним из самых усердных сотрудников Лебрена на Гобеленовой мануфактуре со дня ее основания в 1662 году. Даты гравюр свидетельствуют о том, что к этому времени он был уже полностью сложившимся мастером. Судя по всему, Лебрену приходилось сдерживать его творческий энтузиазм, поскольку в совместных работах рука Лепотра совершенно не чувствуется, и, скорее всего, его индивидуальность могла развернуться только в гравюрах. Таким образом, представленные гравюры, раскрашенные лично Лепотром или по его указаниям, кажутся нам наиболее интересными: это композиции, позволяющие автору дать выход своему темпераменту.
Горизонтально расположенный фриз и вертикальная орнаментальная полоса демонстрируют различную степень одушевления художника. Триумфальный характер орнаментальной полосы требует большего спокойствия и более глубокого, насыщенного цвета. Чтобы по заслугам оценить их достоинства, достаточно представить мотивы в контексте вычурной архитектуры того времени: лишь на подобном фоне их орнаментальные свойства могли проявиться особенно эффектно.

3, 7
Мотивы бордюров гобеленов того же периода.
По сравнению с величественной орнаментикой остальные мотивы кажутся более скромными. Четыре инициала и картуш выполнены Лебреном по оригиналам, до сих пор сохранившим свою свежесть и находящимся в четырехтомном сборнике «Антифонов» из церкви Сен-Венсан в Париже, переписанном и иллюминованном между 1705 и 1729 годами.



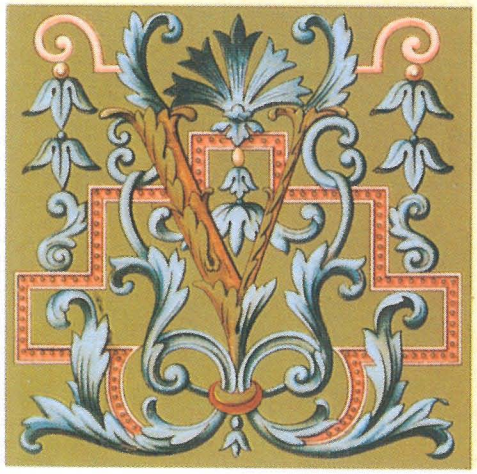

G



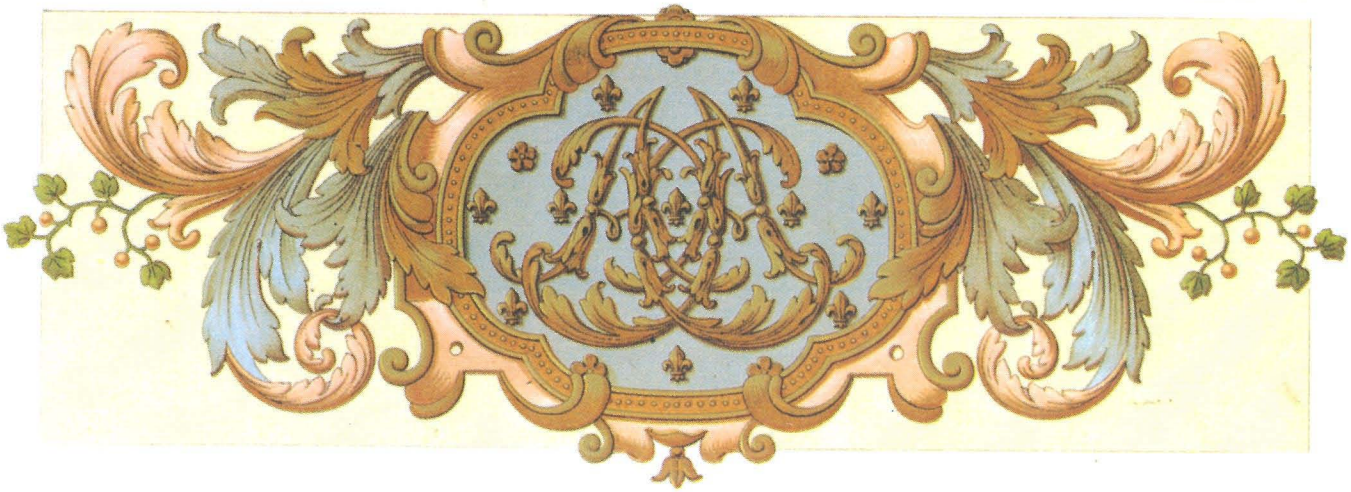

H











Гобелены с бордюрами

Главный сюжет (слева) и его бордюр (1, 3) происходят от великолепного гобелена из замка Гриньян. Два фигуративных мотива (2, 4), судя по стилистике исполнения и костюмам персонажей, могут быть отнесены к концу XVII века. Один из них, с двумя пастушками (внизу справа), решен в стиле традиционной орнаментики того времени. Возможно, он принадлежит к серии гобеленов «Месяцы года» и символизирует июнь (о чем говорят стрижка овец и знак зодиака – Рак – в картуше, настолько миниатюрном в оригинале, что его невозможно воспроизвести). Интересно отметить различия в манере исполнения этих фигуративных сюжетов и орнаментов гриньянского гобелена. В последнем цветные элементы лишены контурной обводки, в то время как контуры фигуративных мотивов подчеркиваются ярким рисунком на темном фоне и темным рисунком – на ярком. Второй вариант широко распространен в орнаментике индийских и персидских тканей.



2



3



4



195 XVII век

Шелковые ткани, переплеты

Два куска шелковой материи неярких тонов датируются концом XVII века. Изысканный рисунок ткани вверху демонстрирует восточное влияние, распространенное во Франции благодаря близкому знакомству с персидской орнаментикой. Расположение вертикальных орнаментальных полос в высшей степени выразительно; в сущности, этот изящный рисунок с его утонченно-простой монохромной расцветкой составляет приятный контраст вычурной декоративной тенденции того периода.

В нижней части таблицы – книжный форзац, обклеенный набивным шелком. При Людовике XIII было принято покрывать внутреннюю сторону переплета узорной тканью. Орнаментика напоминает о росписях Берена, Маро и других живописцев-декораторов. Непрерывный мотив составляют волюты с двойной обводкой и акантовые листья с включением изящной грозди винограда.





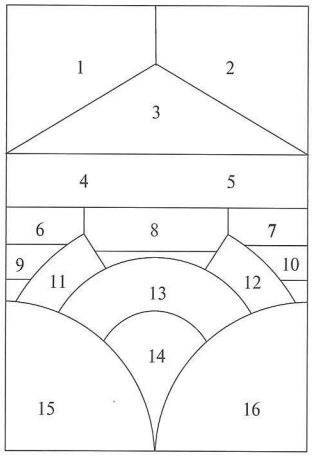
Керамика: французские фабрики

Декоративные мотивы французской керамики:

1–14
Руанские мануфактуры. Первые фаянсовые фабрики в Руане появились только в середине XVII века, превратив город в один из самых крупных центров производства фаянса во Франции. Король, вдохновляемый Кольбером, давал им многочисленные заказы, и мастера расписывали посуду по эскизам известнейших живописцев того времени.
Представленные мотивы с ламбрекенами и другой стилизованной орнаментикой характеризуют период расцвета руанской фаянсовой фабрики.

15
Блюдо с клеймом лилльского керамиста Фебюрье Борна, 1716;

16
Фаянсовое изделие фабрик Мустье.





197 XVII – XVIII века

Кожаные изделия, тисненные золотом

Ранее уже говорилось о происхождении и производстве цветных кожаных изделий с тисненными золотом узорами (см. табл. 177). При огромном многообразии используемых цветов особое предпочтение отдается – в противовес колористической палитре эпохи Людовика XIII – более светлым, более деликатным оттенкам. Это характерно для более изощренной, однако всегда более обдуманной, системы орнаментики, нежели пришедшей ей на смену в начале XVIII века.

Красота декора не кажется удивительной, если помнить, что эскизы для украшения подобных предметов роскоши заказывались обычно лучшим художникам-декораторам той эпохи – Мейссонье, Оппенору и другим.


1
2
3
4
5
6
7
8

Бордюры гобеленов

Фрагмент бордюра (вверху) представляет картуш с названием главного сюжета цикла гобеленов «История Ясона», вытканного по эскизам Жана-Франсуа де Труа. Бордюр имитирует деревянную позолоченную раму в стиле рококо. Гобелен, вытканный на готлиссном станке из шерстяных и шелковых нитей, подписан Жераром Одраном (G. Audran) и датирован 1751 годом (мануфактура Гобеленов).

Фрагмент 2 – бордюр гобелена «История императора Константина Великого» по эскизу, приписываемому то Джулио Кловио, то Рубенсу, выткан из шерсти и шелка с включением золотых и серебряных нитей (Королевская мануфактура, около 1610).

Мотив 3 заполняет бордюр восемнадцатичастного цикла гобеленов «История Эсфири» по эскизу де Труа, выполненных из шерсти и шелка на мануфактуре Гобеленов ткачом по имени Монмерке по картонам Пьера-Франсуа Козетта (1738–1752).

Мотив 4 украшает бордюр одного гобелена из девятичастного цикла «История Александра Великого» по эскизам Шарля Лебрена. Орнаментика бордюров разнообразна. Плетенка крупных акантовых листьев, перевивающаяся с цветочной гирляндой, обрамляет такие фигуративные сюжеты цикла, как «Александр и семья Дария», батальные и другие сцены. Материал гобелена, вытканного на готлиссном станке, – шелковые, шерстяные, золотые и серебряные нити (мануфактура Гобеленов).

Наконец, орнамент на кайме одежды (5) можно обнаружить во второй части цикла гобеленов «История Артемизии» по эскизам Антуана Карона. Этот гобелен выткан из шерстяных и шелковых нитей на Королевской парижской мануфактуре.



199 XVIII век

Декоративные росписи

Двухцветная роспись, выполненная в первой четверти XVIII века, украшает плафон бывшей ванной комнаты в версальских покоях принцессы Конти, дочери Людовика XIV и Луизы де Лавальер, и включает ее монограмму. Эта замечательная работа относится к шедеврам французского декоративного искусства. Изящные орнаментальные мотивы выказывают руку мастера.



Гобелены и книжный декор

Гобелен (7), размером 3,75 х 2,50 м, представляет образец ковроткачества, распространенного в конце XVII и начале XVIII века. Гобелены в то время относились, скорее, к предметам обстановки, составляя часть убранства жилых помещений в зимнее время; летом их сменяли шелковые драпировки. В пышных королевских дворцах они служили портьерами. На четырех дверях спального покоя Людовика XIV в Версале висели портьеры, затканные сценами из «Времен года».
В этой почти архитектонической фигуративной композиции воображение художника, скованное доселе законами симметрии, наконец-то вырвалось на свободу. Этого оказалось достаточно, чтобы овладеть архитектурными принципами, с которыми в то время был знаком всякий художник-профессионал, но в его руках они превратились в некую игру. Совершенно очевидно, что художник-декоратор руководствовался своим личным вкусом, создавая эти чисто условные орнаменты, включающие античные фигуры, камеи, медальные профили и растительные мотивы. Изящные структурные элементы походят на резную деревянную рамку, окаймлявшую шпалеру, – рамку такого типа очень любил французский орнаменталист Жан Берен Старший. В нашем гобелене, однако, они трактованы, как и вся береновская конструкция, с деликатным изяществом, напоминающим о школе Клода Жилло, учителя Ватто. Рука Жилло чувствуется и в типах фигур, и в более свободной трактовке декора, не столь характерной для шпалер по эскизам Берена. Об этом можно судить по красивой, устойчивой группе в центральном поле, противопоставленной относительно зыбкому обрамлению; в то же время смело решенный фон ставит работу художника-декоратора классом выше береновской. Такие роскошные шпалеры ткались из шерсти и шелка, с включением золотых и серебряных нитей. Среди имен мастеров фигурирует имя Жерара Одрана.

Крупный фрагмент (6) представляет часть бордюрного орнамента рукописной страницы, имитирующего деревянную резьбу. И этот, и прочие мотивы происходят из французского сборника «Антифонов», пять мотивов из которого представлены на табл. 193.

Инициал *O* (4) выписан золотом на фоне синего монохромного пейзажа (монохромные пейзажи обычно исполнялись в синем, пурпурно-красном и зеленоватом тонах или в цвете сиены жженой).

Сердцевина небольшого круглого картуша (8) заполнена гербом с епископскими эмблемами.



201 XVIII век

Ковер в стиле Людовика XIV

Узор ковра выполнен по эскизам Робера де Котта. Робер де Котт, ученик и зять известного архитектора Мансара, был широко известным архитектором и декоратором в период правления Людовика XIV. К главным его работам принадлежат: завершение постройки молельни в Версале, ионическая колонада Трианона, фонтан на площади Пале-Руаяль (разрушен в 1848), галерея Отеля де ла Врийер (ныне – здание Французского банка), а также чертежи площади Белькур в Лионе, аббатства Сен-Дени и портала церкви Св. Рока в Париже.



Гобелены

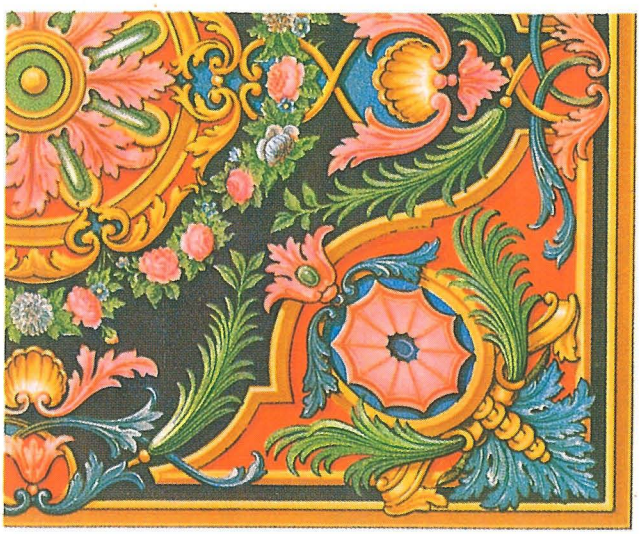
Шесть узоров можно обнаружить среди эскизов Робера де Котта.
Что касается четырех мотивов, расположенных в нижней части таблицы, то вызывает сомнение их принадлежность руке, написавшей верхние, автором которых (как и автором эскиза декора прекрасного ковра, см. табл. 201) был Робер де Котт.
С этой оговоркой их можно отнести к той же школе, для которой характерны архитектоническая композиция и величественная роскошь декора.

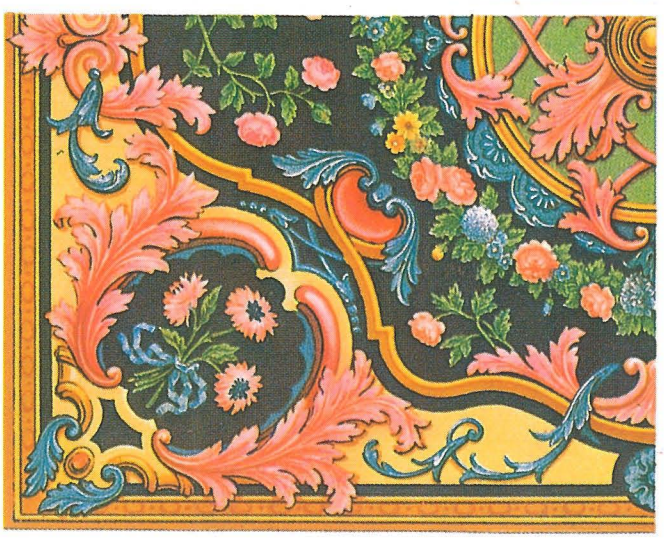












203 XVII–XVIII века

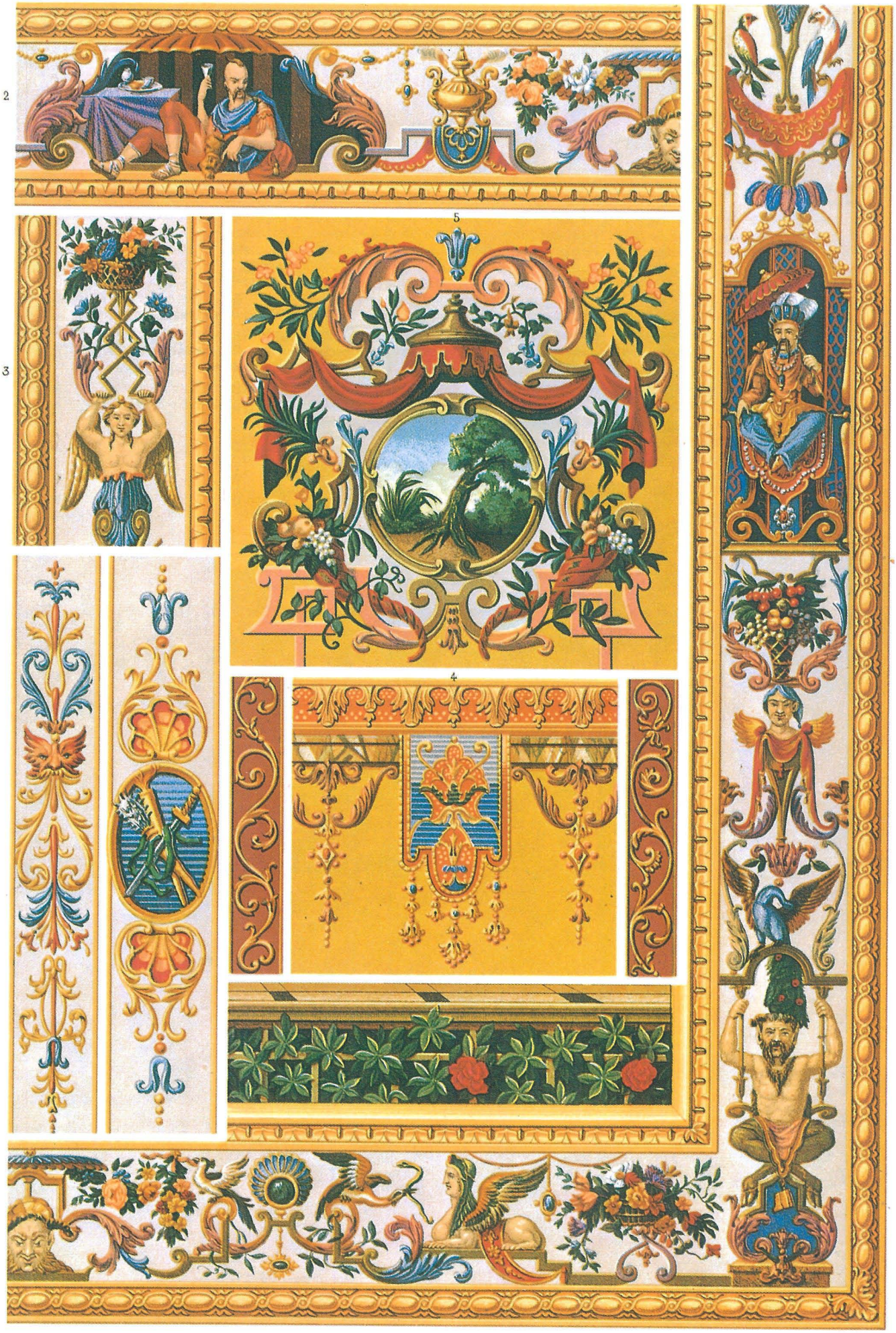
Гобелены

Эти красивейшие гобелены как нельзя лучше характеризуют французский художественный стиль. Не возникает сомнений в авторстве Жилло, учителя Ватто, нередко обращавшего свой уникальный талант на исполнение эскизов для декора гобеленов.

Центральный сюжет (5), украшающий гобеленовую спинку кресла, по всей видимости, входит в серию, иллюстрирующую басни Лафонтена, а именно – «Дуб и камыш».
В других фрагментах символические изображения сливаются с мастерски задуманными, странными полуреалистическими-полугротескными фигурами огромных размеров, соответствующими представлениям того времени о варварах, азиатах и пр. Они напоминают о пышных героико-комических театральных представлениях в Версале и Со.

Мотивы 1–3 образуют единый бордюр. Интересно отметить присущую гобеленному декору изоляцию нижнего бордюра (1) при использовании рельефного переднего плана, затканного цветочными шпалерами;

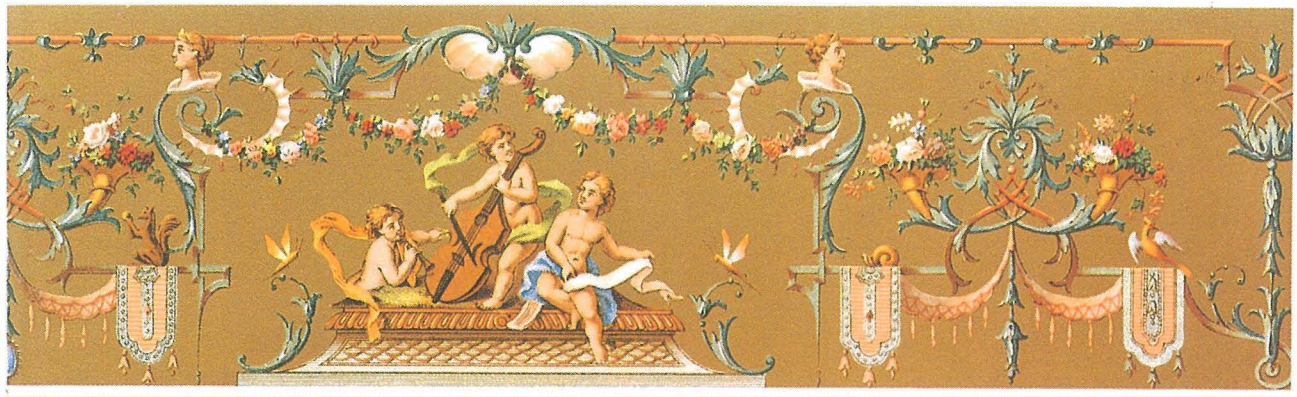
орнамент ламбрекенов в верхнем бордюре (4) дает тот же эффект.

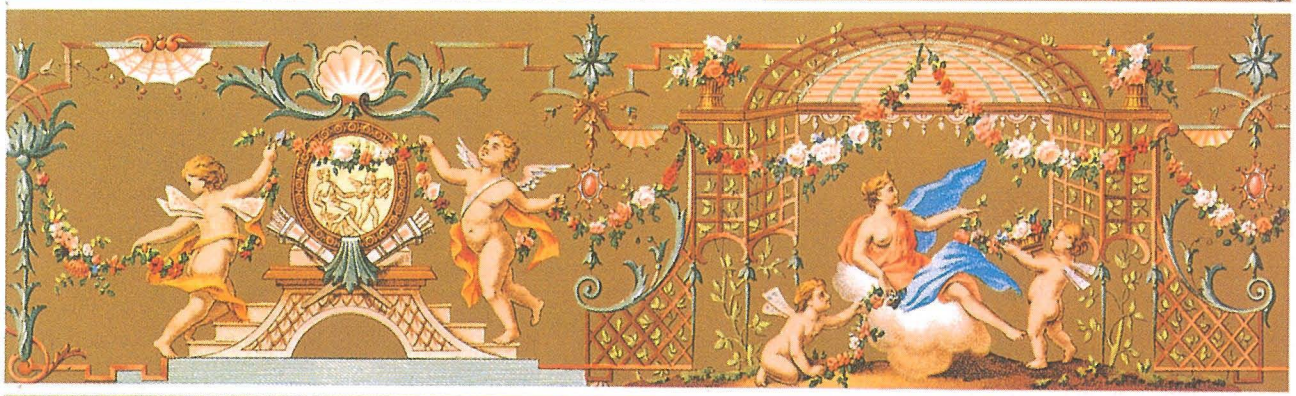

2
3
5
4

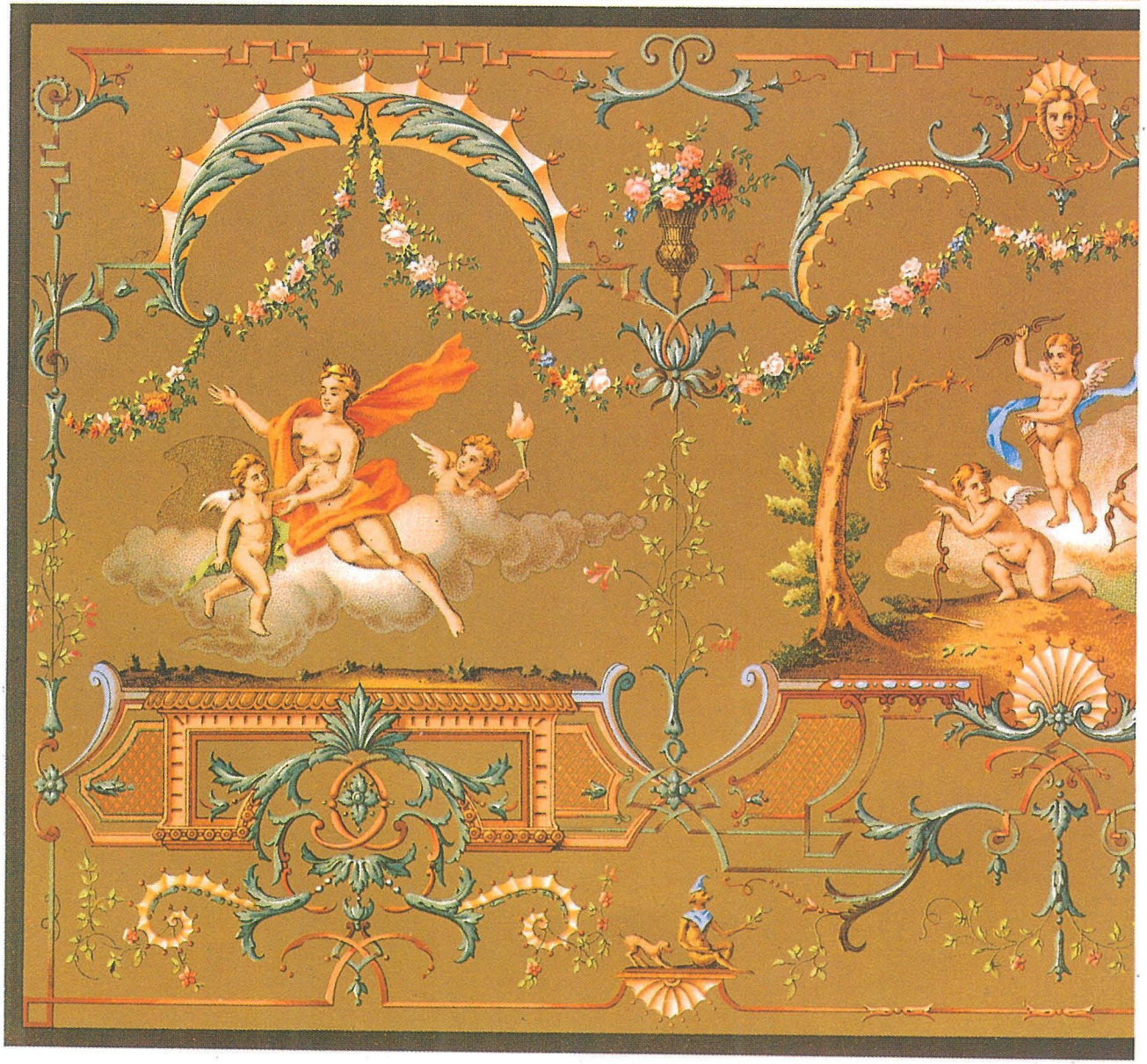
Декоративные росписи

Представленные на таблице мотивы, многократно повторяясь, составляют внешний декор огромной арфы, датируемой первой половиной XVIII века. В настоящее время этот великолепный инструмент находится в парижском музее Клюни. Росписи выполнены на позолоченной деревянной поверхности. Дух изящного неправдоподобия, свойственный композиции, был излюбленным декоративным эффектом таких живописцев, как Жилло, Ватто и др.

Две части декора (вверху) как бы перетекают одна в другую: левая часть верхнего фрагмента продолжает правую часть нижнего. Обрамляющие каждый мотив перевернутые элементы вместе с разнообразными фигурами и цветочными гирляндами завершают фриз; трельяжная беседка составляет его центр. Внизу – орнаментированная часть арфы.



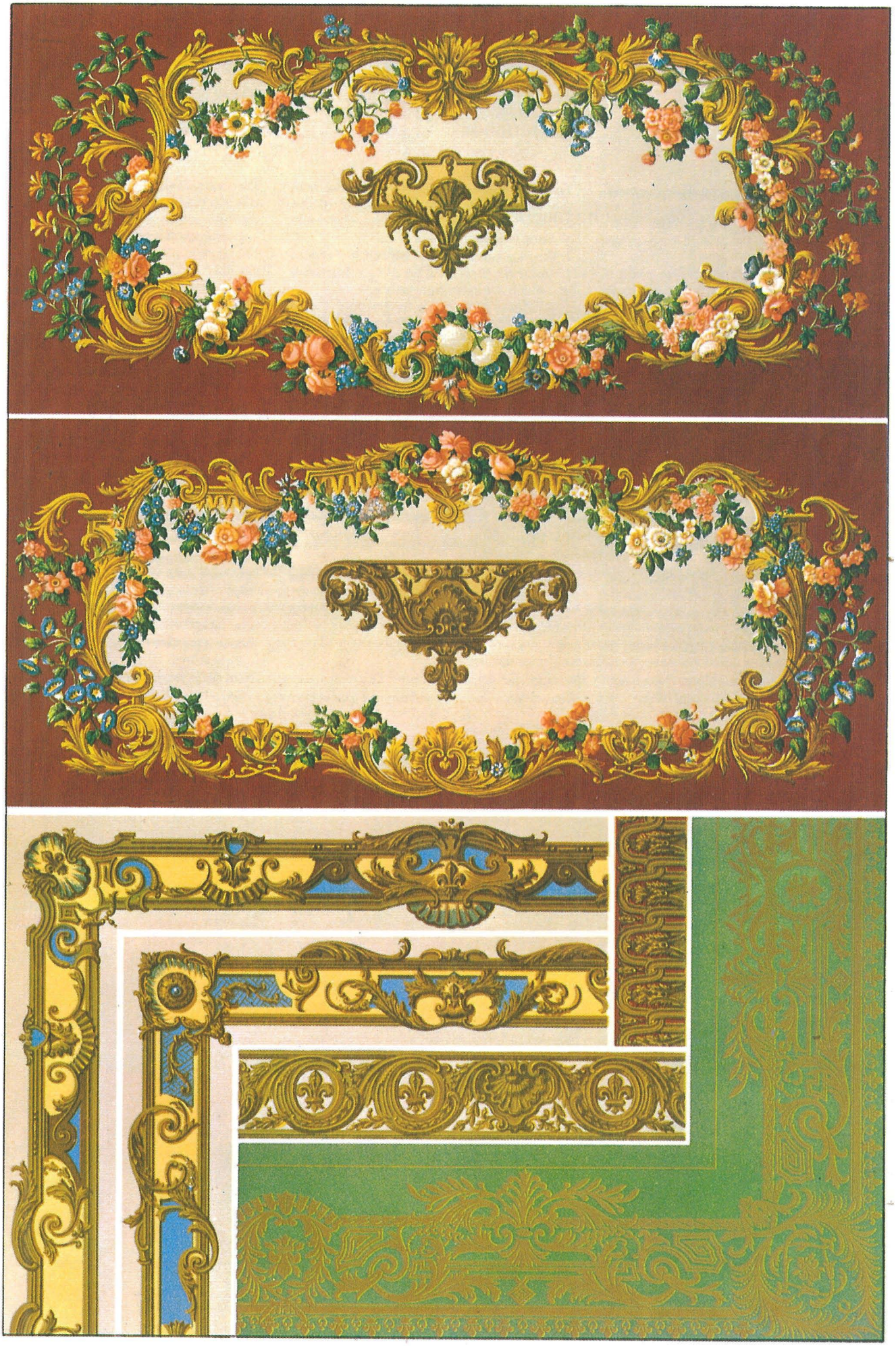




205 XVIII век

Гобелены, переплеты, панельная обшивка

Два крупных мотива (вверху) принадлежат гобеленам, вытканным на мануфактуре Бове. Обрамления сюжетов на темы басен Лафонтена идеально сочетаются с позолоченной деревянной резьбой кушеток, сиденья и спинки которых покрыты гобеленовой тканью. Центральное поле, выдержанное в так называемом «красном королевском» цвете, замкнуто резной деревянной рамой, осуществляющей связь между позолотой и фигуративным сюжетом. Великолепный декор относится к началу XVIII века.
Автор орнаментального мотива на кожаном переплете, тисненного золотом по зеленому фону, – Антуан-Мишель Паделу, искусный переплетчик периода Людовика XIV.
Два угловых мотива выполнены по эскизам живописцев Юлена, члена Королевской Академии живописи и ваяния, и Перро. Лепные консоли относятся к тому же периоду. Мотив геральдических королевских лилий, включенных в классический орнамент непрерывных волют (в центре), особо характерен для декоративной системы того времени.



Декоративное панно
Гобелены: бордюры и угловые секторы

Пасторальная композиция «Триумф Помоны» (эскиз Буше, гравер Шарль-Никола Кошен), представляющая гравюру большого формата, полуметровой высоты, сохранила характер импровизации: это заметно по неидентичному декору верхних углов, что продиктовано необходимостью оставить больше места для изогнутого орнаментального элемента, как бы висящего в воздухе над фигуративной композицией.
Кошен, родившийся в 1715 году, был сыном гравера. Несмотря на профессиональную подготовку, эта первая, наиболее зрелая его работа выполнена лишь в 1735 году, в то время как Буше был уже в самом зените славы. (Ему лишь перевалило за двадцать, когда он получил первую премию Французской Академии в 1724 году.)
Не исключено, что Буше сделал этот эскиз задолго до 1735 года: композиционное решение показывает, что для достижения своих излюбленных декоративных успехов художник пользовался исключительно мотивами, заимствованными у других художников. Можно, конечно, сказать, что такова уж была привычка Буше, но в представленном эскизе не видно даже поползновений слить эти мотивы в единое целое: нисколько не заботясь о гармонии, он просто включает их в композицию.
Буше работал над эскизом в период утверждения стиля Людовика XVI и, будучи еще начинающим орнаменталистом, стал одним из ярких его выразителей. Бордюры гобеленов XVIII века в основном имитировали резные позолоченные рамы. По существу, мотивы, заполняющие угловые секторы бордюров, давали возможность избавиться от прямых линий, и асимметричные их изгибы как бы прорывались в центральное поле.

Другой тип рамы (5), с фестончатым внутренним краем, дает возможность орнаментальному мотиву слиться с композицией центральной части. Подобная схема особенно соответствует вертикальным гобеленам (например, дверным портьерам).

Мотив 2 подтверждает подобный эффект, пышный и изящный одновременно.

1



2





3



4



5



207 XVIII век

Гобелен и угловые орнаменты бордюров

Одна из четырех частей цикла «Басни Лафонтена», вытканных на Гобеленовой мануфактуре по картонам Франсуа Буше (фигуры) и Шарля Тесье (декор). Композиция датируется 1757 годом, каждая часть высотой 4,25 м.
Все четыре гобелена имитируют крупные лепные панели в стиле рококо. Центральный медальон с живописным сюжетом «Аврора и Кефал» в овальной рамке резного позолоченного дерева подвешен на лентах на фоне обивочной ткани розового шелка в цветочных узорах. В свою очередь, этот розовый шелк вставлен в изящную тканую рамку на фоне еще одного бордюра из шелковой узорчатой ткани темно-красного цвета. И наконец, всё это великолепие заключено в богато орнаментированную прямоугольную раму, на этот раз подлинную – резного дерева с позолотой.
Под центральным медальоном из декора наружного бордюра вырастает севрская ваза на подставке.

Рельефно вытканные цветочные гирлянды, порхающие или сидящие на ветках птицы и две забавные фигурки животных (обезьяна с дробовиком и крадущийся к птичке дикобраз), придавая декору яркость и живость, отбрасывают тень на розовый шелковый фон и, в сочетании с подлинной овальной рамкой центрального сюжета, успешно создают иллюзионистический эффект.

Два угловых мотива бордюров (внизу) принадлежат гобеленам, вытканным в Бове. Бордюр, имитирующий позолоченную деревянную раму с резными дубовыми листьями, включает гротескные орнаменты в береновском духе, что дает возможность датировать гобелен началом XVIII века.

Второй бордюр, с геральдической лилией в угловом картуше, относится к периоду правления Людовика XV.





Декоративные панели, позолоченная деревянная резьба, профилированный декор, «трофеи»

Представленные мотивы происходят из декора так называемых Малых покоев Людовика XIV в Версале. По легенде, король, утомленный гигантскими парадными анфиладами своего прадеда, распорядился произвести изменения в планировке дворца и создать для него «уютную буржуазную резиденцию», где он мог бы стряхнуть с себя груз дворцового этикета. Совершенно новый стиль архитектурного и декоративного убранства пришел на смену старому, связанному с именами Мансара, Лепотра, Маро и Берена.
В новом типе декора более всего использовалось дерево, покрытое белой краской и позолотой, и подобное сочетание давало весьма выразительный декоративный эффект. Новая техника соответствовала новым формам, введенным теперь в парадные королевские покои, убранные с безудержной пышностью.

Прекрасным примером может служить салон дочери Людовика Аделаиды, откуда ведут происхождение воспроизводимые мотивы (1–4, 6);
это самый роскошный из Малых покоев, утопающий в лепных украшениях и раззолоченном резном дереве (около 1750).

Описываемый период оставил богатое наследие эстампов и гравюр, и представленные мотивы демонстрируют образчики «трофеев» этой серии. Каждый «трофей» ярко индивидуален: здесь и музыкальные инструменты (1, 3), и рыболовные принадлежности (2), и садовые инструменты (4), и лепнина на базе пилястра той же залы (6).

Еще один фрагмент декора базы пилястра (7) происходит из так называемой Часовой залы, очень красивого салона Малых покоев, декорированного в 1748 году.

Два «трофея» (5, 8) украшают панели, фланкированные книжными шкафами. Отличные от остальных, они возвещают становление стиля Людовика XVI с его доселе небывалой пышностью. Живопись-«обманка» имитирует золоченую деревянную резьбу. Один из «трофеев» посвящен музыке, лирической поэзии и танцу (5), второй связан с ораторским искусством, комедией, бурлеском, сатирической и эпической поэзией.


2
1
3
4
5
6
7
8

209 XVIII век

Картуши

Этой таблицей мы завершаем серию, посвященную истории картуша – декоративного элемента, о котором говорилось выше.

1
Картуш в молитвеннике из церкви Сен-Жерве в Париже, с тремя монохромными медальонами в бледно-голубом цвете;

2, 3
Мотивы Бернара Пикара с монохромными медальонами. Первые три картуша, подобно 12 и 13, выполнены в художественном стиле конца XVII века;

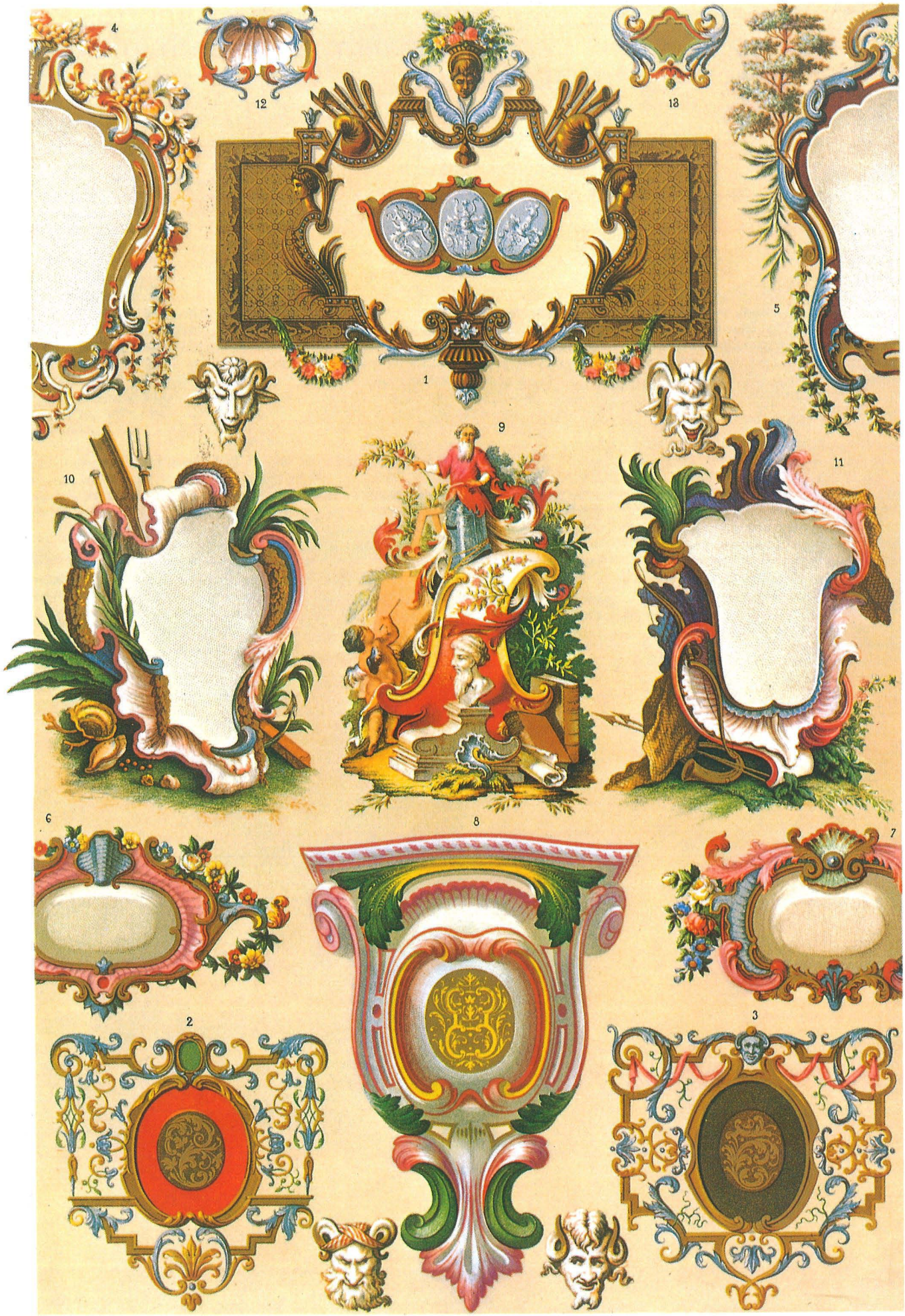
4–7
Картуши XVIII века, неясная стилистика которых характеризуется синусоидами и завитками, почти устранившими на некоторое время прямые линии в орнаментике;

8
Фаянсовая подставка с подглазурной росписью;

9
Экслибрис в стиле рококо, выполненный в 1752 году миниатюристом Нильсоном, главой Аугсбургской академии;

10, 11
Картуши с эмблемами по эскизам Делажу; четыре маскарона – по эскизам Абрахама Боса. XVII век;

2, 3, 8
Медальоны с золотым тиснением. 1720–1730-е.


4
12
18
1
5
9
10
11
6
8
7
2
3

Ювелирные украшения

Некоторые шатлены (цепочки на поясе для ключей, брелоков и т. д. или украшения из двух соединенных цепочкой брошек) в виде завитков – согласно стилю, господствовавшему между 1719 и 1746 гг. и вошедшему в моду благодаря Оппенору и Мейссонье, – выполнены золотых дел мастером Пьером-Эдме Бабелем. Остальные шатлены – более позднего происхождения. В тот период ювелирное искусство и его техника, в особенности чеканка, достигли чрезвычайно высокого уровня. Французской школе декоративного искусства, полностью овладевшей свободой форм, характеризующей новый итальянизированный стиль, удалось освоить их с удивительной тонкостью, обаянием и умом.

1–8, 10, 11
Шатлены, выполненные Жилем Легаре в стиле Берена и Маро (XVII в.), пользовались огромным успехом в конце XVII и начале XVIII в.;

9
Печать работы Жиля Легаре;

12–19
Эти украшения составляют почти законченный комплект женских украшений в стиле Людовика XIV: шатлен с часами и печаткой, фермуары, булавки и эгреты разных размеров для одежды и прически. Каждая из остальных крупных цепочек входит в комплект мужских или женских украшений, составленных из подобных предметов.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

211 XVIII век

Панели, обивка мебели, драпировка, одежда
Вытканы по оригиналам

Подлинные шелковые ткани были выполнены на французских мануфактурах, которым Кольбер оказывал всестороннюю поддержку при Людовике XVI. Двенадцать представленных фрагментов делятся на четыре группы, а именно:

1–6
Обивка мебели и портьеры;
юбки придворных туалетов;

7–9
То же самое
(двухцветные ткани; стиль
Людовика XVI);

10,11
Легкий шелк
(стиль Людовика XVI);

12
Кайма платья
(стиль Людовика XVI).

Мотивы 1–4 демонстрируют влияние персидской орнаментики. Особое внимание следует обратить на систему орнаментики в мотивах 3 и 4, где переливающийся фон придает самым простым узорам роскошь и свободу, которые в ином случае оказались бы недоступными.
Наконец, что касается технической стороны производства, то мотивы 2–4,10 и 11 украшают шелковые ткани с включением золотых и серебряных нитей, имеющие зональную окраску.


4
6
5
7
8
9
10
11
8
2
1
12

Декоративные гобелены, рельефное ткачество, орнамент меандра

Более крупный мотив представлен полностью (вверху), другой – фрагментом (внизу, в центре). Обратимся к первому с целью исследовать декоративные принципы того времени. Яркий, непринужденный, чисто декоративный облик резко отличается от предшествующих типов орнаментики гобеленов, включая и те, что выполнены в первой половине XVIII века.

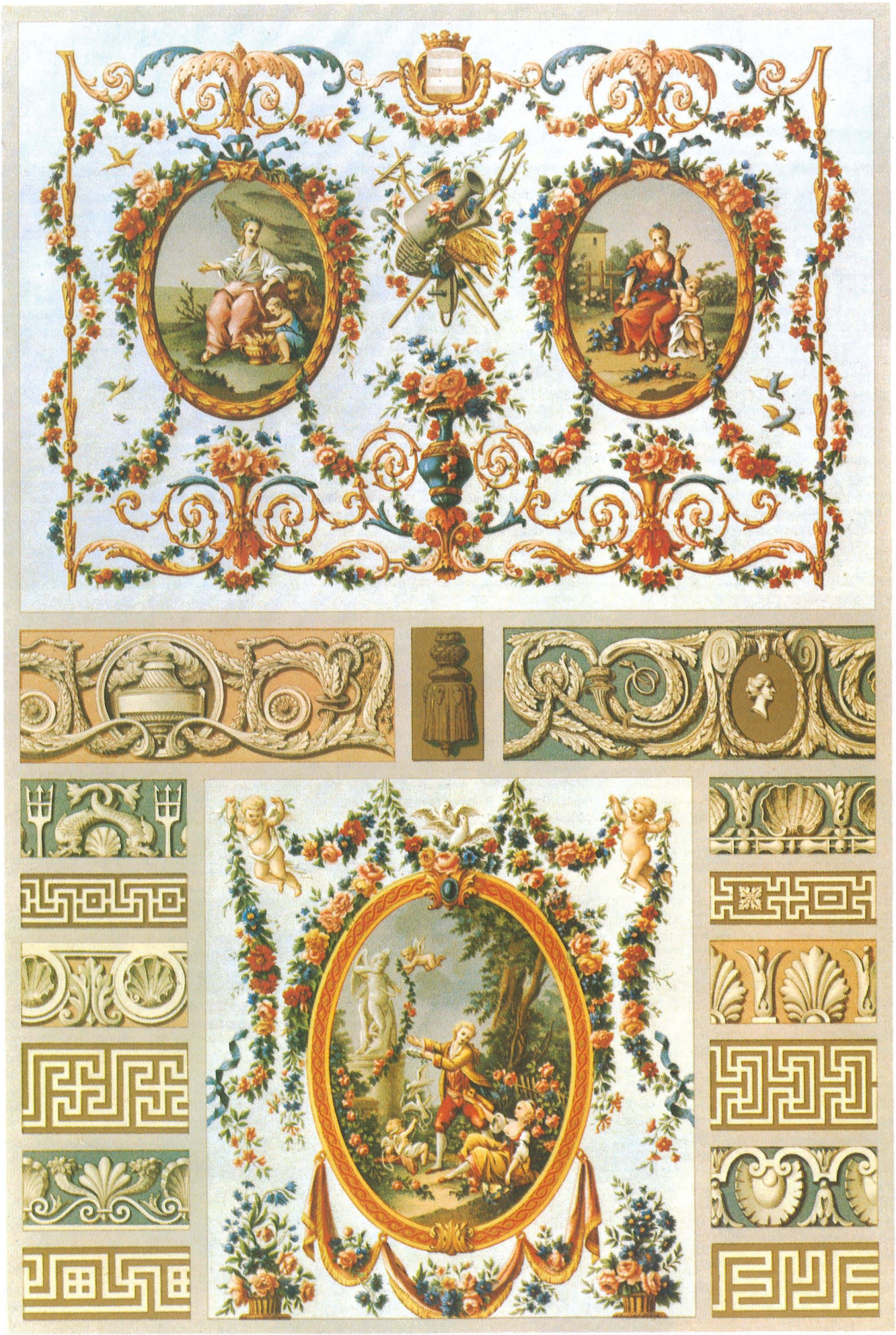
В течение XVIII века орнаментальные мотивы претерпели перемены, начавшиеся с распространения изящной и пышной резной и профилированной работы по дереву – типичной черты внутреннего убранства того времени. Художники и декораторы поняли, наконец, что гобелен, вставленный в настоящую деревянную раму с рельефной резьбой, имеющий при этом бордюр, имитирующий такую же раму, – это уж слишком! Иллюзионистская бордюрная рама становится ненужной и постепенно исчезает, открывая широкие горизонты для художника-декоратора. Из неотъемлемого компонента интерьера гобелен превращается в декоративное украшение – и только.

Главный мотив верхнего гобелена – «благородная пастораль». Его сюжет – неумирающая аллегория XVIII века, дающая смысл изображению.

В левом медальоне мы видим голый, унылый пейзаж: земля бесплодна, потому что ее не возделывают. В правом медальоне – пышный сад с цветами, утверждающий преимущества цивилизации.

Манерные и непритязательные, но благодаря этому подкупающе привлекательные, гобелены принадлежат к лучшим работам мануфактуры Бове. Их материал – шерсть и шелк (шерстяные нити – для теней и полутонов, шелковые – для светлых и ярких частей композиции). Ткачам Бове так нравился подобный декор, что в 1783 году у них произошло столкновение с дирекцией мануфактуры, давшей им указание перейти на другие сюжеты, по их мнению, не столь возвышенные (и, пожалуй, они были правы!).

По непрерывным плоскорельефным мотивам, имитирующим резные фризы в стиле Людовика XVI, можно проследить тенденцию освоения классического наследия.



Чеканка, эмаль, живопись

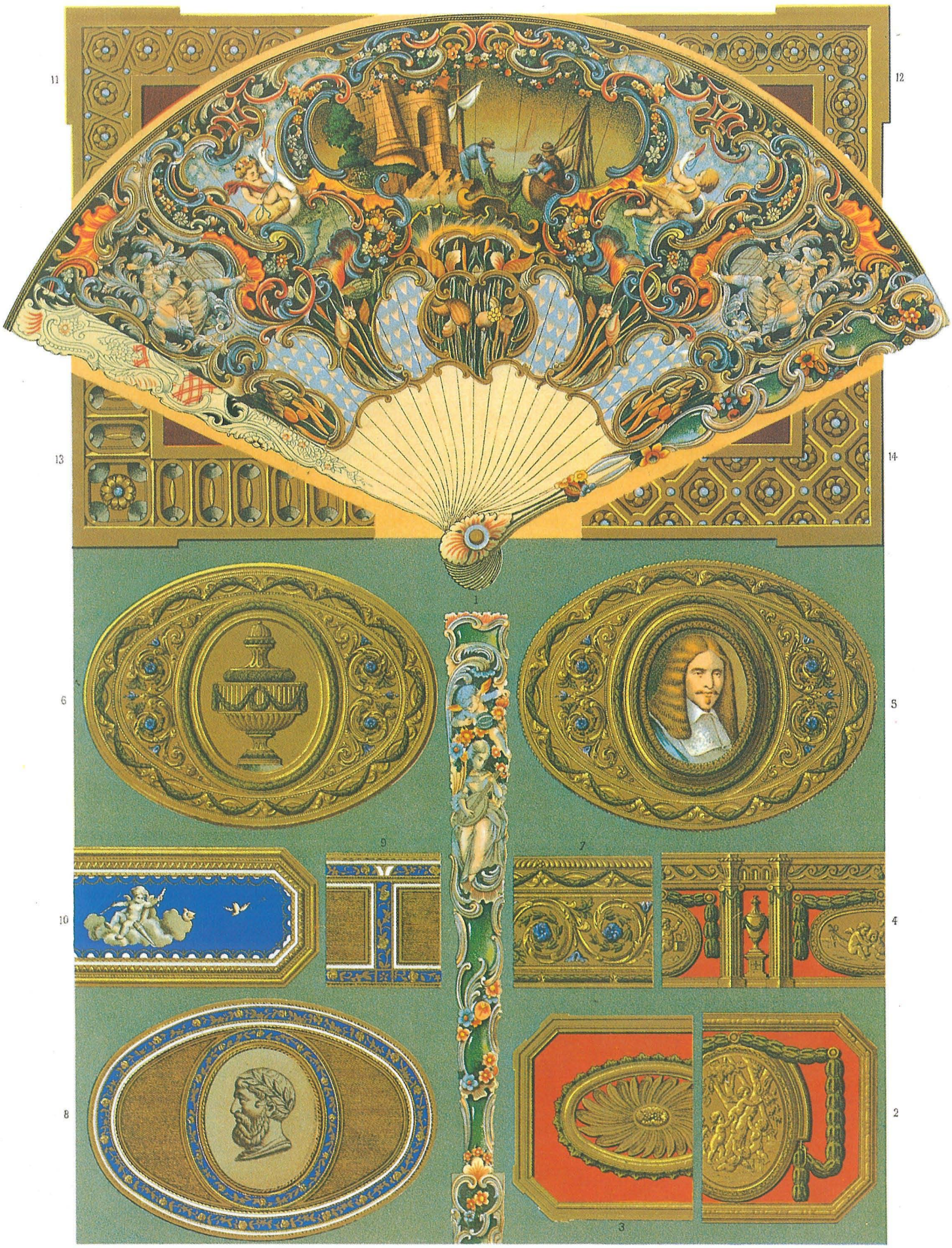
1
Веер. 1750–1760-е. Веер особенно замечателен тонкостью работы. Почти прозрачные пластинки слоновой кости и перламутра положены одна на другую таким образом, чтобы декор раскрытого веера представал во всей полноте и изяществе. Композиция выдержана в элегантном стиле гравера Бабеля, и есть основания полагать, что веер вышел если не из его рук, то, по крайней мере, из его мастерской;

2–4
Табакерка (наружная крышка, дно, боковые части). 1769. Выполненная из чеканного золота, с красным эмалевым фоном, табакерка сделана Огюстом Латерром, знаменитым ювелиром того времени;

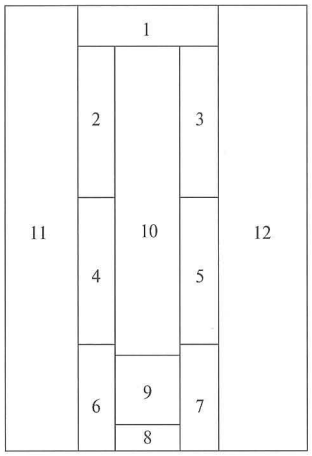
5–7
Табакерка (наружная крышка, дно, боковая сторона). 1780. Считается, что чеканный декор принадлежит Матису де Больё, золотых дел мастеру при дворе Людовика XVI; рельефные орнаменты обрамляют прелестную живописную миниатюру – портрет маршала Тюренна кисти Жана Птито;

8–10
Табакерки. 1780–1790-е. Золотые табакерки с монохромными фигуративными медальонами, выполненными в технике живописной эмали;

11–14
Орнаментальные бордюры по эскизам Жана-Франсуа Нефоржа.


11
12
13
14
1
6
5
9
7
10
4
8
2
3

Гобелены



1–8
Мотивы датируются первой половиной XVIII века, то есть временем публикации Мариэттом;

9
Мотивы того же периода. Вытканы по мотивам Бернара Пикара;

10
Часть панно второй половины XVIII века;

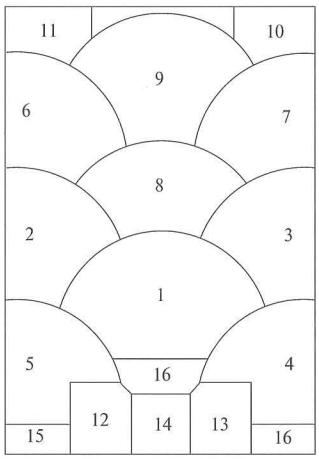
11, 12
Непрерывный орнамент на тканом подзоре конца XVIII века.

Нельзя не отметить отличие вычурной пышности орнаментики эпохи рококо от простого элегантного декора, преобладавшего во французском искусстве начиная с 1760-х годов и возникшего в результате раскопок Геркуланума и Помпеи, которые ознаменовали становление стиля классицизма (стиль Людовика XVI).



Росписи на фарфоре

После ряда неудач химик Макер из Севра в 1769 году доложил Французской Академии об изобретении твердого фарфора и продемонстрировал великолепные его образцы. В 1800 году тогдашний директор Севрской фарфоровой мануфактуры Броньяр перевел ее исключительно на производство твердого фарфора. Прозрачная роспись, возможная при этой технологии, привела к огромному выпуску продукции. Однако, несмотря на то что твердый фарфор был гораздо более практичным, предпочтение по-прежнему отдавалось изделиям из мягкого фарфора.



1
Блюдо из сервиза «Птицы Бюффона», который знаменитый французский натуралист называл своим «севрским изданием».
В сервизе насчитывалось не менее ста предметов, расписанных изображениями птиц, упоминавшихся в бюффоновом труде;

2–5
Тарелки.
На тарелке 5 – монограмма мадам Дюбарри;

6–9
Тарелки из разных фарфоровых сервизов;

10, 11
Внутренние углы корзинок для печенья;

12, 13
Оборотные стороны тарелок;

14–16
Ажурные борта корзиночек для печенья.



Декоративные мотивы: «трофеи» и букеты

Три мотива на золотом фоне (внизу) представляют пасторальные «трофеи», написанные масляными красками и лакированные по моде первой половины XVIII века. Автор того времени пишет: «Имитируя китайские и японские лаки, знаменитый Мартен, королевский лакировщик, вызвал настоящую сенсацию своими вазами и табакерками из папье-маше, которые с 1745 года имели бешеный успех. Поскольку, однако, техника лакировки оказалась не очень сложной, в течение следующих шести лет Париж наводнили ремесленники-лакировщики, которые, желая преодолеть конкуренцию, продавали свои табакерки буквально за гроши. Лишь Мартен и его братья сохранили в неприкосновенности подлинное искусство возрожденной ими техники древних восточных лаков, и талант их далеко превосходил умение лакировать экипажи или создавать «перламутровые» табакерки» (Watin. *L'art du peintre doreur et vernisseur.* Paris, 1776). Лаки Мартена, ставшие раритетом, высоко ценятся до сих пор.
На одном из представленных мотивов (внизу, в середине) – монограмма королевы Марии Антуанетты.
Четыре гризайльных мотива настенных панелей составляют композицию «Времена года», написанную в свободной живописной манере уверенной рукой мастера. Ваза с букетом цветов, вырастающая из симметрично расположенных акантовых листьев, с подписью «Carlle», выполнена в модифицированном декоративном стиле, типичном для периода формирования неоклассического стиля, возникшего вслед за раскопками Геркуланума и Помпеи.



217 XVIII век

Живопись под стеклом
Эпоха Людовика XVI

Перед нами две панели шкафчика для драгоценностей, подаренного Марии Антуанетте гражданами Парижа в 1787 году. Этот шедевр французских мебельщиков сделан из красного дерева и укреплен на подстолье о восьми ножках. Шкафчик членится на три секции; четыре фланкирующие кариатиды символизируют времена года. Правая и левая секции, а также боковые стенки украшены стеклянными медальонами с фигуративными композициями, обрамленными позолоченными перламутровыми рамками с рядом жемчужинок по краю. Панель с круглым центральным медальоном – боковая, другая – передняя.

Живописные изображения в медальонах просто нанесены масляными красками на прижатую стеклом бумагу (это видно по одной вставке с выбитым стеклом: шкафчик, находившийся в Тюильри, пострадал во время Французской революции 1830 года). Плотно прилегая к стеклу, резная рамка медальона создает иллюзию живописи непосредственно по прозрачной поверхности. В результате работа обрела такую сдержанную пышность, что никакая роспись на стекле не может идти в сравнение с нею. Стиль росписей отражает главное художественное направление того периода – классическое возрождение, возникшее под влиянием раскопок Помпеи. С непревзойденным изяществом соблюдается закон симметрии. Существует отчетливая ритмическая связь между фигурами гениев и амуров, возникающих из акантовых листьев и балансирующих на желтом фоне, и орнаментальной структурой росписей в целом.





Декоративные росписи

Замечательная работа принадлежит кисти Ван Спендонка, известного голландского живописца, обосновавшегося во Франции. Своей широкой известностью он обязан декоративным композициям с реалистически трактованным цветущим деревом; колористическая палитра его деликатна, светла и прозрачна, полна свежести и гармонии. Представленное панно отлично демонстрирует эти достоинства.



219 XIX век

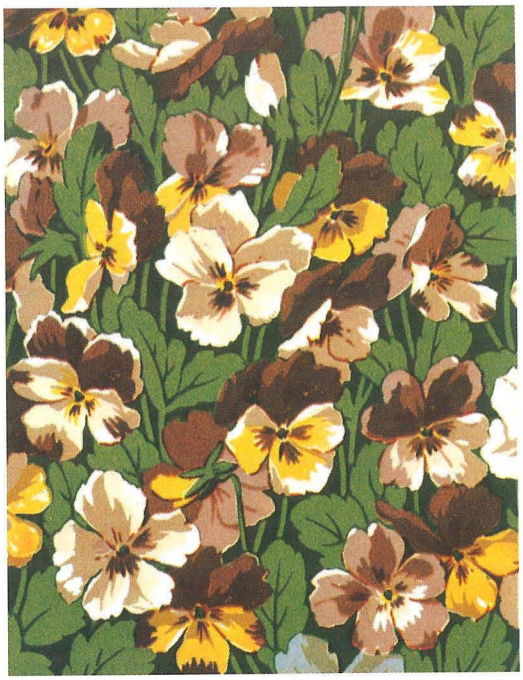
Непрерывные растительные узоры, обои и ткани

При всем многообразии тканей и обоев их рисунок всегда расположен в центральном поле или на основном фоне. Не касаясь подробностей качества узоров или исполнения, можно утверждать следующее: совершеннее закон хроматических соотношений, тем эффектнее результат. Можно сказать, что гармония – результат разнообразия в единстве. Согласно закону контраста цвет достигает максимальной интенсивности, находясь рядом со своим дополнительным цветом. Закон дополнительных цветов позволяет приглушить и усилить любой цвет, не превращая его в грязный; не трогая самого цвета, можно усилить его, изменяя смежные цвета. Эти дополнительные цвета становятся посредником между основными, умеряя индивидуальное действие каждого в интересах целого.

Перед нами – пять примеров варьирования красочной шкалы, в которых тщательно исследован закон количественных соотношений, прилагаемых к их форме и цвету. На таблице – узоры подлинных тканей, выказывающие руку и опыт настоящего мастера.

Аналогичный процесс может быть приложен и к производству обоев с рисунком, и вообще ко всякому крупноформатному декору. Этот процесс достигается наложением локальных цветов, которые затем «ахроматизируются» дополнительными цветами, дающими, если требуется, иллюзию оптической смеси в зависимости от приложенного умения. Подлинная живопись не нуждается в смешивании красок на палитре. «Ахроматизация» требует взаимопроникновения всех цветов и оттенков в их чистом виде.











220 XIX век

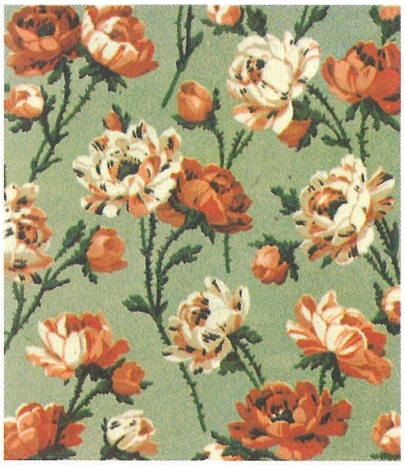
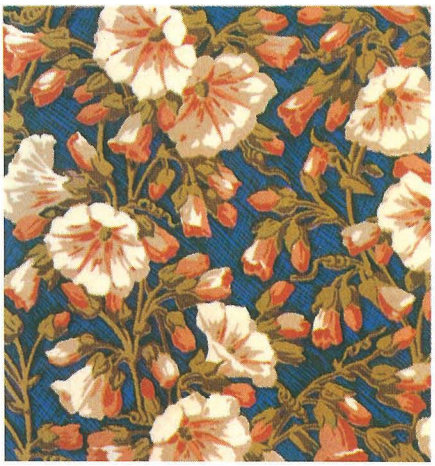
Орнаментика набивных тканей
Интегральное поле с цветочными мотивами

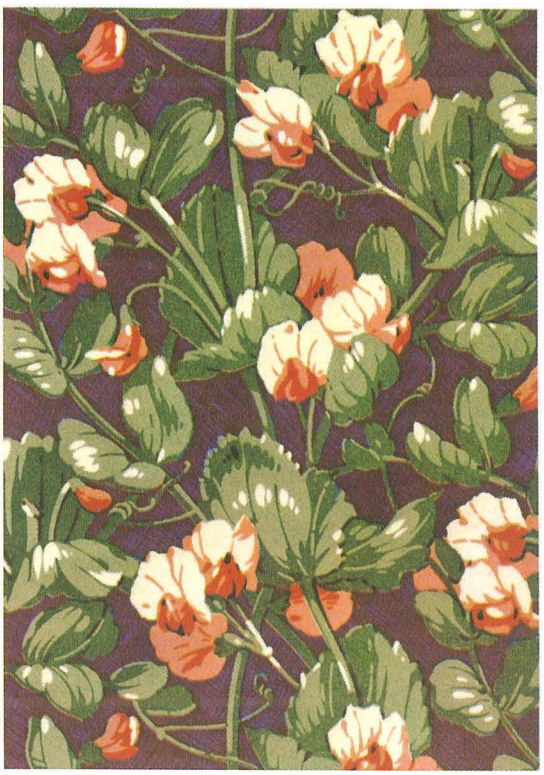
Продолжение предыдущей таблицы.

Узоры французского муслина, воспроизведенные с оригинала, подтверждают авторство поистине талантливых художников по тканям. Их следует рассматривать в контексте конкретной мануфактуры, для которой они выполнялись. Французский муслин – ткань, не нуждающаяся в специальной обработке для того, чтобы тона ее переливались. Мягкая матовая поверхность поглощает часть цветовых валеров, и самые резкие контрасты не лишены известной гармонии, постепенно смягчающей их резкость. Узор, однако, может демонстрировать максимально интенсивные валеры, которые, как известно художникам по тканям, в дальнейшем утрачивают свою резкость.

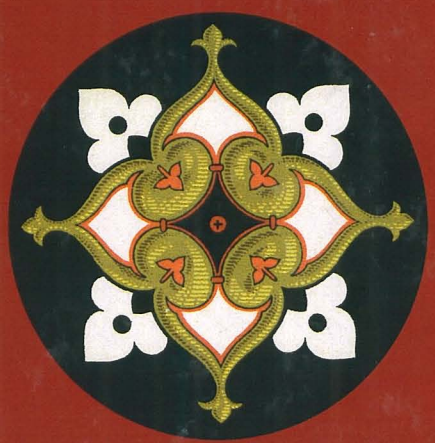
В тексте к табл. 219 упоминался закон хроматических соотношений, благодаря которому доминантный оттенок связывает воедино различные цвета, используемые в подобном декоре. Следует лишь добавить, что XIX век лучше предшествующих был знаком с флорой наших садов и полей, и можно лишь восхищаться простыми, изящными композициями анемонов, маргариток, вьюнков, душистого горошка и роз во всем их многообразии. Никогда мотивы эти не применялись так откровенно и с таким неслыханным эффектом, как в XIX веке.



Издательство «Арт-Родник»
125319 Москва, ул. Красноармейская, 25
Т./факс: (095) 151-4521, 151-2956
125319 Москва, а/я 42
info@artrodnik.ru



ISBN 5-88896-124-8